Nancy Edell

Selected Works 1980|2004

Nancy Edell

selected works 1980 | 2004

Art Gallery *of* Nova Scotia

2007-05595/

Nancy Edell: Selected Works 1980 – 2004
2 October 2004 – 2 January 2005
Third Floor galleries, Gallery North
Art Gallery of Nova Scotia

Curator: Ray Cronin, AGNS Curator of Contemporary Art

Printed in Canada
© 2004 Art Gallery of Nova Scotia
ISBN 0-88871-876-4

Published by
the Art Gallery of Nova Scotia
PO Box 2262, 1723 Hollis Street
Halifax, Nova Scotia B3J 3C8
www.agns.gov.ns.ca

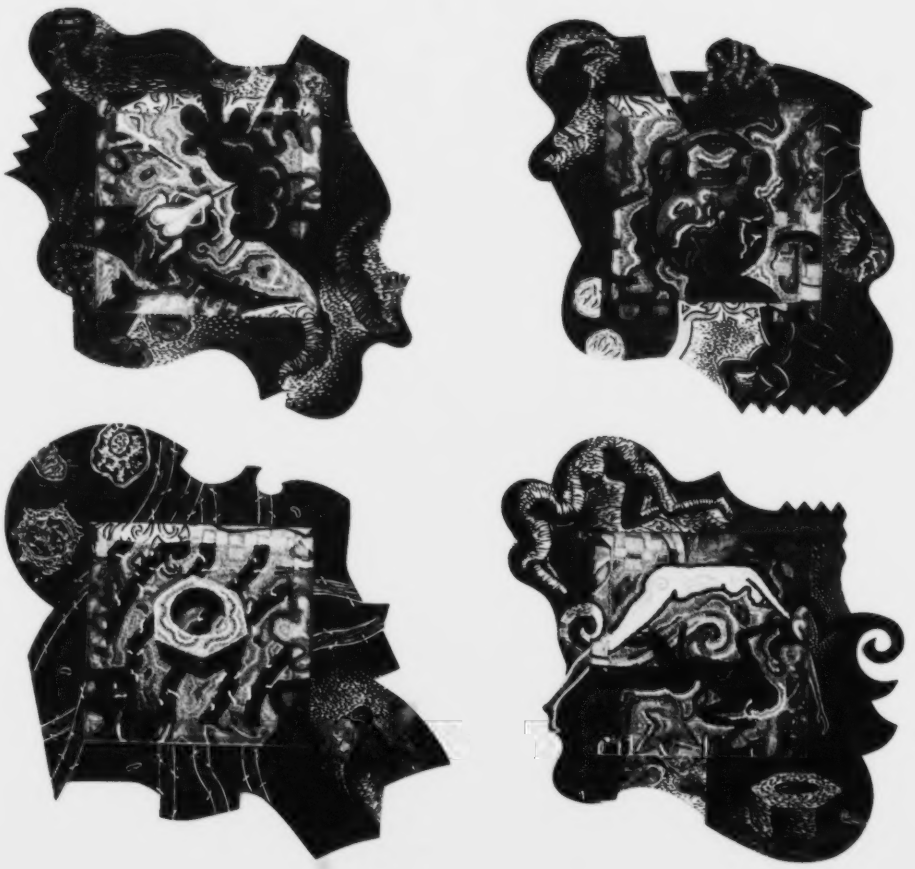
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Translation: Monique D. Arseneault/Cronin essay, Jo-Anne Elder/Allen essay
Photography: Steve Farmer
Design: Semaphor Design Company Inc.
The exhibition was made possible with support received from:

The Canada Council for the Arts
Le Conseil des Arts du Canada

NOVA SCOTIA

Art Gallery of Nova Scotia

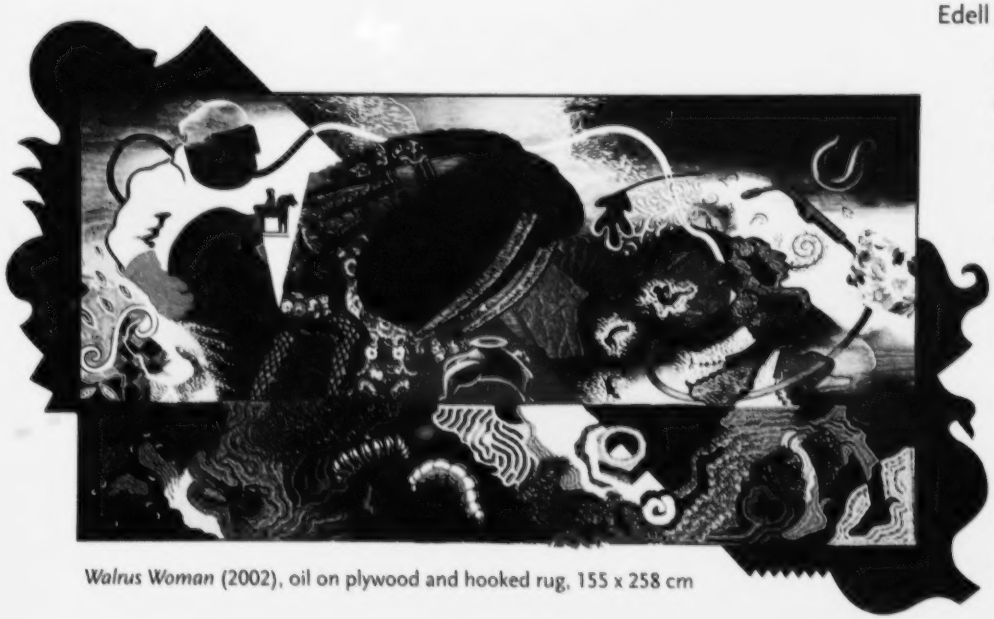


Cover: *Syncoryne Mirabilis* (2004),
mixed media on plywood and hooked rug. 216 x 360 cm

Nut with Neutrophils (2001), hooked rug and plywood,
74 x 72 cm collection: AGNS

Nancy Edell Selected Works: 1980 to 2004

Ray Cronin



Walrus Woman (2002), oil on plywood and hooked rug, 155 x 258 cm

When Nancy Edell moved to Halifax, Nova Scotia from Winnipeg, Manitoba in 1980, she took the opportunity of moving across the country to make a new start. The focus of her art practice underwent a profound shift, from the collective community of the film world to the comparatively solitary life of the visual artist. *Nancy Edell – Selected Works: 1980-2004* is a survey, rather than a retrospective, for the simple fact that a true retrospective would need to account for the work that Edell produced from 1969 until 1980. This hasn't been done in this instance because Edell chose to begin again in Nova Scotia, and thus the exhibition fittingly begins with works from that first year in the East.

Nancy Edell was born in Omaha, Nebraska and now lives in Bayswater, a village outside of Halifax. From 1969 until the late 70s, Edell worked in Winnipeg as an animator. Her work was screened at a number of film festivals, including those in Edinburgh, Oberhausen, Chicago, Amsterdam, Toronto, and Montreal. Her films won prizes at many of these international events, and she received commissions from the BBC and from CBC for the Canadian version of Sesame Street. Animation can be the most solitary of film pursuits, film remains a much more public art form than visual art intended for a gallery audience. Throughout her career as an animator, Edell maintained a parallel art practice, primarily in printmaking, but it was her move to Nova Scotia that would spark her most important work, when she discovered and arguably reinvented, the form of the traditional rag rug. She may have changed her medium, but her work of the past two decades reflects

her continuing interest in narrative and in graphic depictions of motion.

Nova Scotians, particularly and almost exclusively Nova Scotian women, have made hooked rugs (or "mats" as they are usually styled here) since the 1850s. So too have their counterparts in the other Maritime provinces, in Newfoundland and in several of the New England states. The craft's exact origins are lost to history[1] but it is possible that it began either in the Maritimes, Maine or New Hampshire (if not in all, more or less simultaneously), and then spread to the rest of the Eastern Seaboard. Derived from related techniques such as tambour embroidery and pile rugs, hooked mats use a coarse backing material, originally linen, but that material was quickly supplanted by burlap.[2] The backing serves as the substrate for the application of colour—strips of rag or yarn pulled through the material in loops. From the earliest extant examples, it is clear that hooked mats have featured imagery, though usually of the decorative sort common to wallpapers and upholstery of the era. The first commercial patterns for the rugs were produced in the United States, also in the 1850s. These were stamped or printed images that were mass-produced by factories, often by textile mills, which also provided the dyed rags. This practice continues to the present day. Perhaps the most famous series of hooked mats were produced in Newfoundland and Labrador for the Grenfell Mission.

Home Entertainment (1984), hooked rug, 61.5 x 79 cm, collection: Canada Council Art Bank

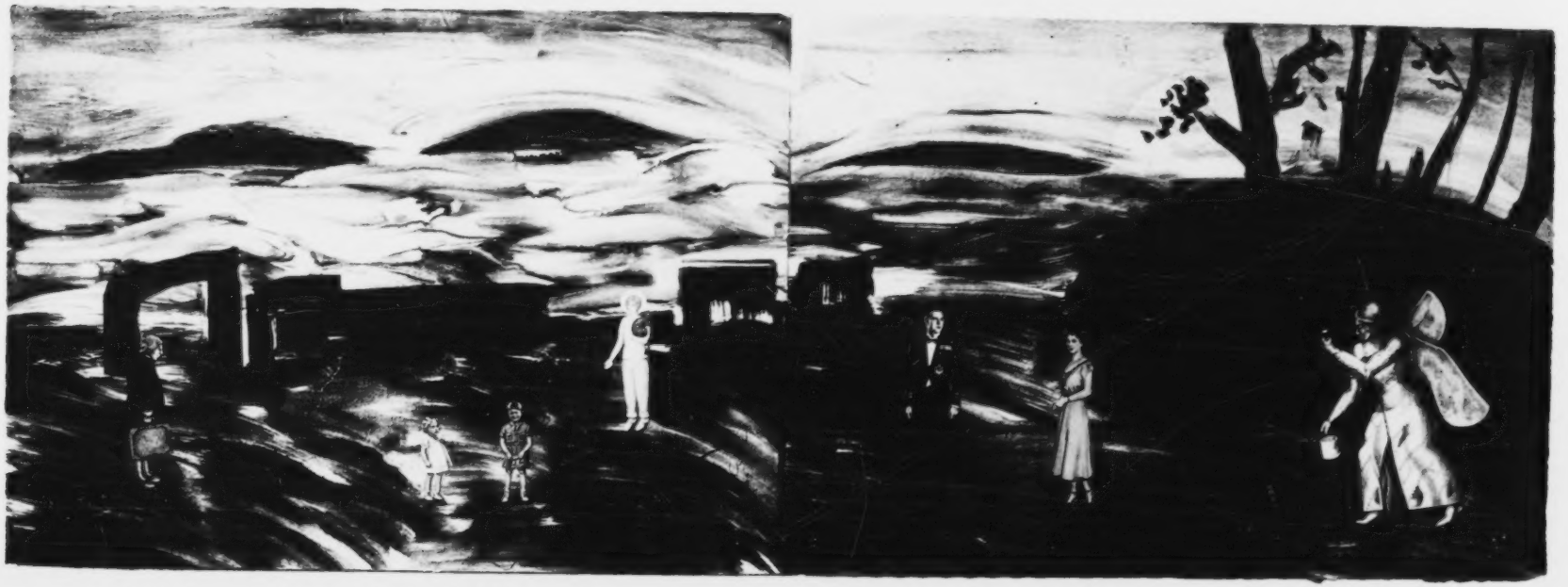
Hooked mats then, upon Edell's arrival in Nova Scotia, were a solidly established part of the folk culture of the region, though one that had not as yet been turned to the purposes of visual art. Of course, by 1980, when Edell would have first encountered hooked mats, the use of traditional domestic crafts in "high" art was established, if not universally lauded. Joyce Wieland, for instance, had been using quilting in her work since the mid-1960s, and in Great Britain, Kate Walker had been using embroidery since the early 1970s. Female artists, regardless of the media in which they worked, faced greater barriers than their choice of materials, however Wieland's one-woman show at the National Gallery of Canada in 1971 was the first solo

show by a living female artist at that venerable institution. Edell's own experiments with traditional domestic crafts came just nine years after this landmark exhibition. Another artist to incorporate domestic crafts into her work was Judy Chicago, whose famous work *The Dinner Party* was begun in 1974 and completed in 1978. This work combined ceramics with embroidery, appliqué and quilting, and when it was exhibited at the San Francisco Museum of Modern Art that year it attracted record crowds. Eva Hesse, Jackie Winsor, Miriam Schapiro and other women artists throughout the late 60s and 70s pushed the boundaries between "craft" and "art," often arguing that the very distinction was a gendered one.[3]

When Edell arrived in Halifax, that city had seen folk art used in a high art context. Eric Fischl began using folk-art-inspired images in the mid-70s, as did his colleague at the Nova Scotia College of Art and Design, Tim Zuck. Gerald Ferguson began using folk art imagery and techniques in the early 80s, and a key exhibition of Nova Scotia folk art was launched at AGNS in the late 70s. Edell's work, then, grew out of a particularly rich ground, rooted in feminism and politics, with a solid grasp of history, both local and international.

Boudoir Deathbed 1984, hooked rug, 69 x 94 cm (CD#23)

Edell's first hooked mats were small, a reflection of the process of learning the technique. *Leaving the Prairies* (1981) features a winged female figure in a red bikini flying over a Prairie landscape. She faces the viewer's right, and we can only assume that she is headed east. Other early rugs included in this exhibition, *Boudoir Deathbed* and *Home Entertainment* (both 1984), include many of the features that mark Edell's work up to the present day: a melange of art historical references, a dreamlike quality, unabashed sexuality, journeys, and a subversive wit. Both of these works illustrate the unfolding of a sexually charged game, made all the stranger in Boudoir Deathbed by the



Royal Family in Point Pleasant Park 1988, monotype/drawing, 76 x 214 cm

necrophilia that tinges this re-telling of the story of Sleeping Beauty. The nude figures of a man and a woman are depicted; the female figure lies on a bed, her head wreathed in a golden halo. . The bed is canopied, defining a separate, almost architectural space. The background of wavy lines is defined in shades of gray, as is what seems to be an exhalation from the woman's lips—the soul departing, perhaps? The male figure is approaching her, clad only in a wolf- or bear-skin that covers his head and hangs down his back like a cape. In following the narrative implicit in this work, it is hard to believe that this Prince Charming will be able to rouse the lady with a kiss.

The theme of nude women reclining while an active male figure looms over them is an old one in art history, drawn from any number of classical and biblical sources. Edell returned to this theme several times in the 1980s in works such as *Boudoir Egyptian* (1982) and *Boudoir Lemur* (1983). Her contemporaneous prints and drawings show the primacy of the graphic quality of the hooked rugs to her practice—important for the specifics of history and material that the technique brings to imagery that she also explores in other media. In a related work from the *Home Entertainment* series, *Home Entertainment: Leopard Skin and Alsatian* (1985), Edell depicts a clothed Madonna with a nude

man on all fours at her feet. He wears a leopard skin on his head, akin to the figure in *Boudoir Deathbed*. In this though, the male figure is submissive, while the female figure is in the position of authority.

Edell's interest in the narrative possibilities of hooked rugs, and evidence of her earlier interests in film animation, are apparent in the triptych *Fragile Structures* (1988) the three components of which are sub-titled *The Dream*, *The Place* and *The Emergency*. A female figure, red-haired and clad in an ornately embroidered coat reminiscent of a Hudsons Bay jacket is pictured as if in the panels of a comic strip, in situations charged with danger and mystery. The earlier rugs all feature geometric borders, much like traditional rugs, but in *Fragile Structures*, Edell introduced another domestic touch, braided borders, a reference to another traditional style of mat-making.

Art Nuns 1989, hooked rug, 86 x 126 cm, collection: Canada Council Art Bank

The work Edell produced throughout the 1980s continued along similar paths, culminating with the large monotypes in the *Point Pleasant Park* series. Point Pleasant Park, a bucolic seaside park in Halifax, is transformed in these works into a dark, almost nightmarish landscape peopled by an odd assortment of personages, many made from commercially available paper dolls.[4] These frieze-like tableaux also contain a figure that Dianne O'Neill, in her catalogue essay for Edell's 1991 exhibition at the Art Gallery of Nova Scotia, identifies as the first of Edell's "art nun" figures, a subject that would inhabit her work for most of the 1990s. This figure, a red-haired bespectacled woman with a halo, dressed in sober black and gray, shows her hands: she has stigmata, sympathetic wounds that mimic the wounds from Christ's crucifixion. A saint then, though neither the traditional nor latter-day variety. It is also somewhat of a self-portrait, as are so many of the female figures in Edell's work. However, the narratives in her work do not reflect straightforward autobiography. Rather, her self-portraits are references to personal and universal attributes; she puts versions

Waiting, 1986, hooked rug, 61.5 x 79, collection: Canada Council Art Bank

of her self into the work, avatars rather than images, representations of aspects of her personality.

With the hooked rug *Art Nuns* (1989), Edell's work reached a new level of development. The rug features four women in what seems to be a scene from a Renaissance painting: buildings on a tiled courtyard that stretches away in classic one-point perspective. The four women are garbed as nuns, and each bears the golden halo of a saint or martyr. The nuns are busily working. One sews clothes, one is standing facing the viewer, displaying her paint-stained apron and holding brushes and what must be a pot of paint, and one, surely the Martha of the story, is in the barn feeding the pigs. The last figure, and the central one in the composition, kneels in the foreground, hooking a mat on a small table. *Art Nuns* also features a decorative border, but only on three sides. The fourth side, on the right as the viewer faces the work, features a column with three leaves for a capital. This architectural element, which relates to a rug from 1986 called *Waiting,* creates the sense of a window in this work, even more strongly than does the traditional trope of framing.

Art Nuns lampoons the late-modernist cult of art, the notion of art replacing religion as the source of spirituality in a secular age. These women inhabit an idyllic world, separate and apart, concentrating only on their art. Edell is also subtly making a wry comment on the art world of the 80s, a time when it often seemed that the only way to be an artist was to be a sort of saint. The post-modernism of the 1980s was scholarly, ascetic and too often humorless. Politically radical, but essentially restrictive, the art climate in Canada, and particularly in Halifax, in the mid-to-late 80s was one polarized by debates about rules and power. "Thou shalt *not*" was more common a dictum than "thou shall...", and Edell's *Art Nuns* neatly encapsulated the *zeitgeist* of the day.

Where the scene of *Art Nuns* seems idyllic, the later works in the

Pangnirtung Vessel #1 1999, mixed media on paper, 112 x 77 cm (CD#53)

series belie this calm. This rug is one of the last stand-alone mats that Edell made, as her work of the 90s and up until the present day uses mats as one part of larger, more complex compositions. *Art Nuns Retreat* (1991), *Art Nuns Working* (1991), *Art Nuns Hiding* (1992), *Art Nuns Reunion* (1992) and *Art Nuns Excavating* (1992) explode the ordered calm of the art nuns' world, exposing a heady mix of sex, danger, mystery and chaos underneath the veneer of civility depicted in earlier rugs. These works are also multi-panelled, and mark the beginning of the large-scale multi-media works that define Edell's more recent work. Where *Art Nuns* reflected one sort of world, and one set of references, the five later works combine imagery from multiple sources, including pre-Columbian pottery, African art and architecture, Western art history and Edell's own dreams and free associations based on these and other sources. *Art Nuns Retreat*, *Art Nuns Hiding* and *Art Nuns Reunion* are multi-panel works that combine rug-hooking with painting and carving. In these three installations, the rugs are relegated to their traditional place on the floor, while the paintings hang on the wall. *Art Nuns Working* is a triptych that does without the rug element, and *Art Nuns Excavating*—also a triptych—is a multi-media drawing. The related series entitled *Sculpture Nuns*, continues the darker aspects of the *Art Nuns* series, with serious female figures laboring under great shells and weights. One can't be sure whether these are protective features, or, like Sisyphus's rock, punishments. Perhaps they are both. The landscape though which the sculpture nuns journey is reminiscent of the *Point Pleasant Park* series: dark and hilly, with unexpected animal

Hook 1997, mixed media on paper,
183 x 97 cm

Screw II 1997, mixed media on paper,
178 x 97 cm

life. The paper dolls appear in these as well, colourful and pretty figures that contrast surprisingly with the muscular and monochromatic sculpture nuns. These works are grim, leavened by occasional flashes of humour and colour.

Edell's early interest in film animation and her continuing interest in printmaking have had a lasting impact on her mixed-media work. The use of multiple cells from animation, the reuse of backgrounds with the 'action' taking place over top, and repetition are all factors that continue to be at play in Edell's work from 1980 on. Additionally, her print series (such as the *Pangnirtung* works), are resurrected in the later work as the wooden plates are cut up and added to the large panels. Her use of carving in her paintings, as well, relates to the woodcuts.

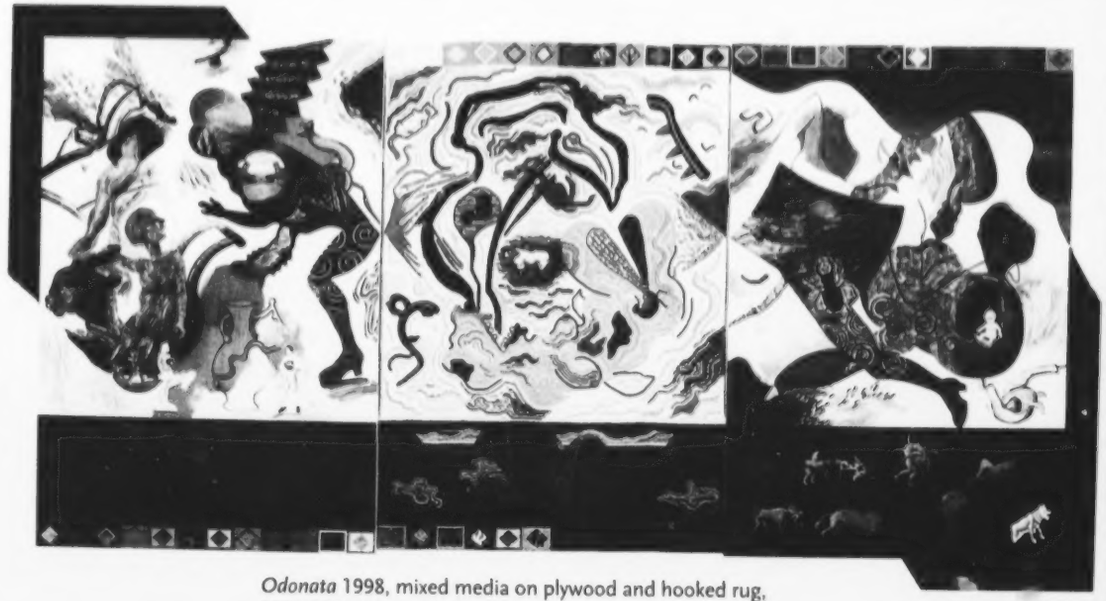
Woodcuts, monotypes and drawings would be a major focus of Edell's work during the 1990s. Her large-scale "Screw" and "Nut" drawings, her series of *Assyrian Vessel* drawings, and the works in the Bricacbra series are all more graphic than colourful, and rug hooking is peripheral to them—rarely did she create stand-alone rugs after *Art Nuns* in 1989. The conceptual and technical ambition of the *Art Nuns* series continued through the work of the later 90s, culminating in the newest works in the exhibition from 2001-2004.[5] In these later works, the narratives are less cinematic, reflecting an over-all sensibility rather than the right-to-left reading of the earlier work. The imagery is much more

dense in these works as well; everything is floating, as if the scene is suspended in fluid rather than taking place where gravity holds sway.

In *Hunter* (2002) and *Odonata* (1998), the various streams that have made up Edell's work seem to cohere—the rugs are fully incorporated into the overall works, and the painting and carving run seamlessly into the textured surfaces of the mats. The worlds that Edell has been painstakingly creating are fully conceived here; no longer does she invite us to look through a window, but rather these works draw us in, immersing us into their space, and inviting us to dream along with the artist.

The two and half decades of work represented in this exhibition come together in a world with its own logic and development, its own rhythms and seasons. Edell's achievement is remarkable for its consistency, for the singular commitment she has displayed to the story that she has elsewhere called her "ongoing absurdist tale."[6] Edell's postmodernism is à propos, its exuberance and humour right for its time, and its dark corners equally right and true. This work is not about dichotomies. Rather it reflects the rich, varied, and yes, absurd, nature of our world as it passes out of modernism into whatever it is that will supplant the old verities.

Ray Cronin, Halifax, 2004



Odonata 1998, mixed media on plywood and hooked rug, 122 x 295 cm

Endnotes

1 For the information on the history of hooked mats I am indebted to the Nova Scotia Museum's curator Scott Robson, for his excellent essay "Tradition and Transformation: Old-fashioned mat-hooking in Nova Scotia, Canada", which was published in the exhibition catalogue for *Layers of Meaning: The Rag Rug – A Contemporary Approach*, organized by the Mid-Northumberland Arts Group, and which toured England from 1997-1998. Nancy Edell was one of two Canadian artists in this exhibition. The essay by British art historian Stephanie Brown, also included in the publication, makes clear that while there is a history of related rag rugs in England and Scandinavia, pictorial hooked rugs were a North American innovation.

2 On the subject of backing, Edell writes: "I originally used burlap but switched to an expensive linen woven for just this function which is way stronger than burlap, which was always the first part to crumble as rugs got used." (from an e-mail to the curator)

3 Whitney Chadwick's history, *Women, Art, and Society* (Thames and Hudson, 1990) examines this shift, though it inexplicably omits Joyce Wieland from the history.

4 In the later works on plywood the "dolls" are actually painted representations, rather than collaged paper. Edell writes: "When I started to use them on plywood surfaces, I found I had to copy the real cardboard ones onto plywood, gesso and paint them to look like the real ones. More difficult, but much more successful than just sticking them on." (from an e-mail to the curator)

5 See Jan Allen's essay in this publication for a more detailed look at the work of this period.

6 In *Layers of Meaning: The Rag Rug – A Contemporary Approach*, page 27.

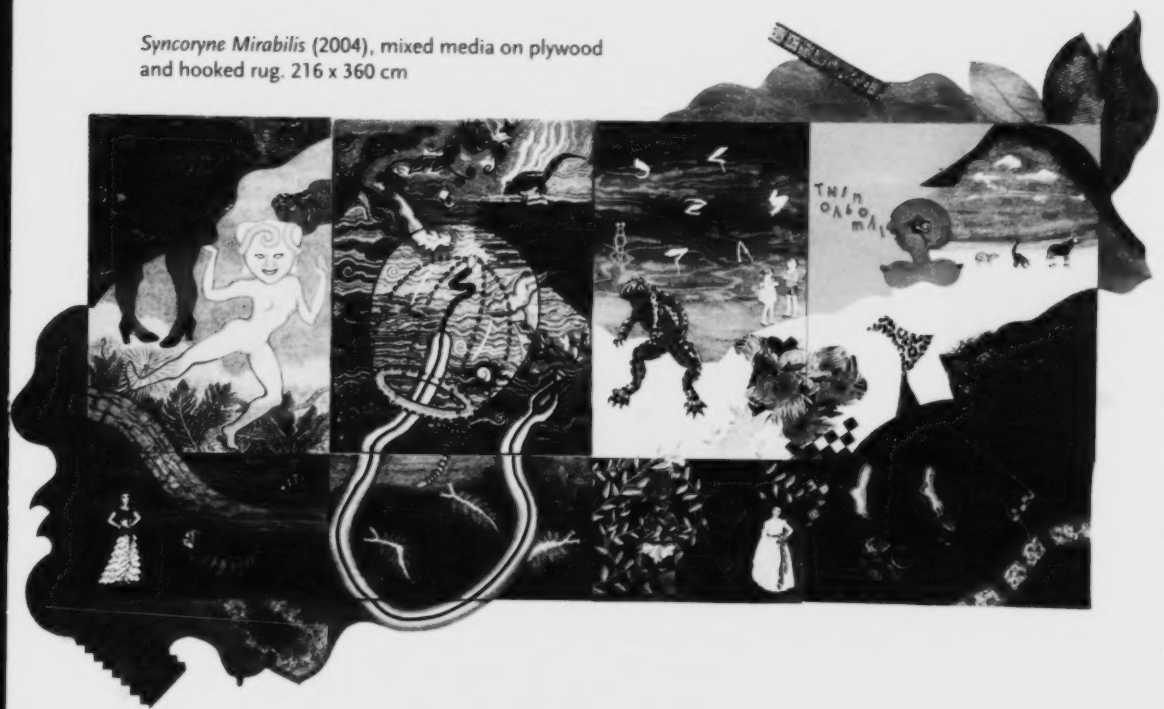
Spiracle II 1998, hooked rug, 175.5 x 124.5 cm, collection: Mount St. Vincent University Art Gallery

THE TROUBLE WITH INCARNATION: HYPERTRANSGRESSIVE FEMINISM IN THE WORK OF NANCY EDELL

JAN ALLEN

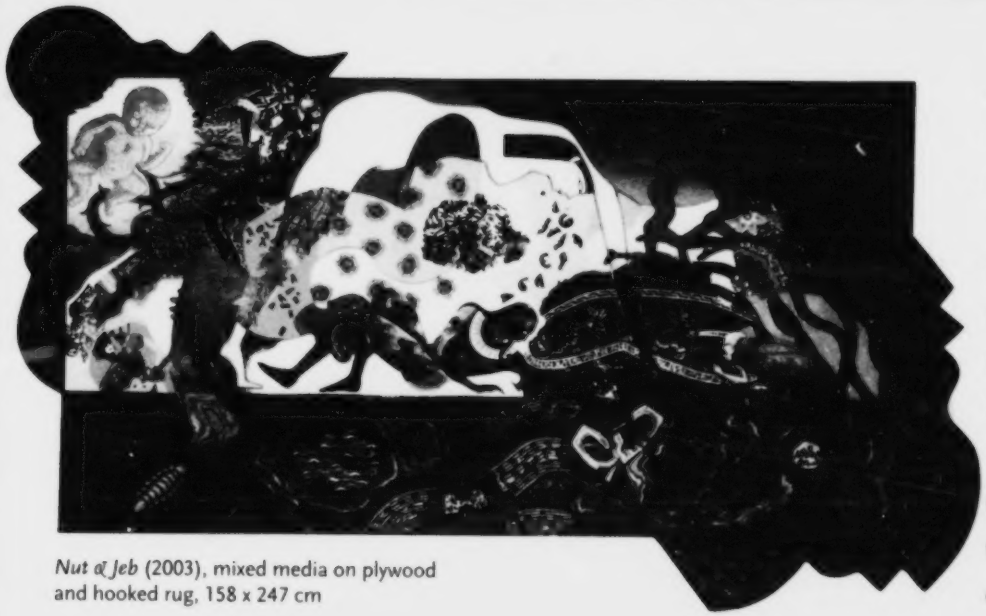
THE SCATTER OF LETTERS emerging from the mouth of a hydroid figure in Nancy Edell's 2004 piece, *Syncoryne Mirabilis*, is a puddled anagram of the word "abomination." Although she is diffident about the use of such a strong term, it comes as no surprise in a practice that has long combined the hyped intensity of devotional panels with slippery humour and over-the-top images of monstrous transformation.

Nancy Edell has worked with a singular vision at once transgressive and astutely synthetic. What American painter Kerry James Marshall is to the expression of Black values and social conditions, Edell is to the expression of a feminine psychology of the problem of incarnation.[1]



Syncoryne Mirabilis (2004), mixed media on plywood and hooked rug. 216 x 360 cm

In a stunning series of major works from 2001 to 2004, we encounter a complex dance of images confronting the mysterious and intransigent facts of bodily life. She deploys a blend of natural, technical and cultural symbols that touch on scary scenarios of environmental degradation, genetic engineering, and the explosive resilience of life forms. My consideration of these works takes into account Edell's proclivity for sassy delineation of sexual politics in the early Home Entertainment and Boudoir series of the 1980s through the Art Nuns and Paper Doll works to the mid-1990s and extends this perspective in a reading of the artist's recent output.[2]



Nut & Jeb (2003), mixed media on plywood and hooked rug, 158 x 247 cm

Scholar Kerstin Shands describes the condition of feminisms of the late 20th century as caught in a hypertransgressive mode of compulsive movement in defiance of a history of confinement within domestic limits.[3] In a reaction that Shands decries as regrettably "male," hypertransgressive feminism seeks displacement and fragmentation, substituting prescribed rootlessness in infinite space for socially prescribed domestic place. Nancy Edell's imagery parallels this trajectory of feminist concerns over the last three decades of the 20th century, moving from scrutiny of enclosure to preoccupation with movement across boundaries. Shand's definition of a feminism that ricochets between claustrophobic and oceanic impulses offers a fruitful psycho-social reading of Edell's work. Images of confrontation are animated by movement and slippages that emphasize the work's constructed quality: Edell's art conjures a rebellious realm of artifice and streaming consciousness.

Edell's 1988 hooked piece, *Fragile Structures: The Dream, The Place, The Emergency* offers a key to her practice. The title of this relatively small, early piece in hooked wool succinctly snares the devices and thematic content of her art.

the dream

Through the past decade, Nancy Edell's imagery has moved from the dream-based depiction seen in *Fragile Structures* towards a technique of generative free-association that places all components of the piece in mutuality. This sense of everything affecting everything else is paralleled by simultaneity of narrative such that Edell's process mimics the movement of the subconscious. Edell weaves together Egyptian gods, Mexican ceramics, insects, mammals and inter-tidal creatures, commercial fabric prints, domestic hardware, medical equipment, and paper doll forms. As in the dream world, every image in Edell's work stands for a class of object or feeling; the works render scenarios of playful transmutation. The free-space of the dream also offers a platform for crazy visual rhymes and brash literalism. For instance, although the isolated, half-submerged male figure in *Hunter* (2002) resembles University S. president George W. Bush, Edell assures me the figure is derived from a Sear's-catalogue model, prompting larger speculation about the appealing pathos of vacuous rigidity. And the hexagonal nut image that recurs through

Fragile Structures – The Dream, The Place, The Emergency, 1988, 3 hooked rugs, 66 x 77 cm, collection: The Nova Scotia Art Bank

these recent works is an obscure but satisfying pun on the name of the Egyptian goddess, Nut. The nut alone (without its bolt) suggests something is going to fall apart and thus functions as a blatantly deadpan rendition of anxiety or loss of control. The arched goddess's vomiting performance in *Nut and Jeb* (2001) – a spew of invented letters – certainly suggests that something has gone wrong, but the gods have always been a little hard to understand.

As a mode of production, hooking conjures both the decorative rendering of elements of daily life and the commemoration of special occasions. The labour evident in the worm-like materiality of the hooked areas conveys the diligent and incremental fabrication of the image. We thus have the paradox of a static, even hieratic, rendition of implied movement and instability. Longer sections of grass-like hooking in *Walrus Woman* (2002) and *Port-o-cath* (2003) further complicate the mix with deft touches of comic literalism.

The staged scenes of Edell's recent works are not just unlikely: they are impossible, excepting as psychological reality. Oneiric mingling of elements and leaps of time/space conjure emotional states, heaped with flashes of perception and memory. The dream state is further signaled by the irrational relative scale of components, especially enlarged cellular forms and insects. Edell's blending of surrealist transformations with folk art impulses of decorative association straddles categories in a way that subverts the secure apprehension of content within a defined tradition. The hypertransgressive accrual of images from incompatible interpretive sets brings the viewer into the reverie of the

detail: *Nut with Neutrophils* (2001), hooked rug and plywood, 74 x 72 cm collection: AGNS

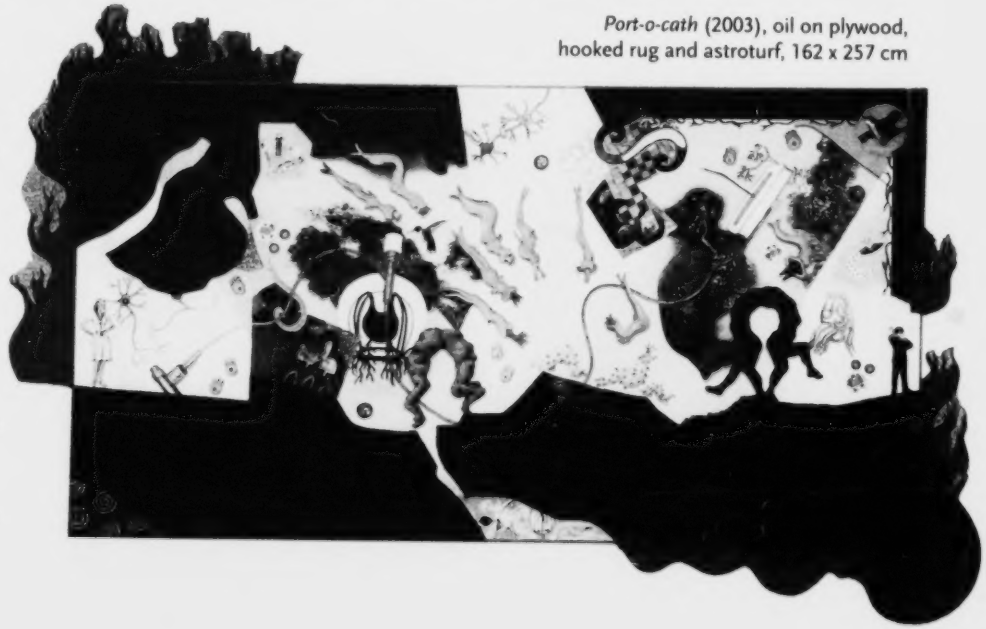
work's production, and then humour is thrown into the mix like accelerant on a fire. Edell's intentions are both proffered and thwarted in a way that maximizes the flux of probability in the work, enlarging the charged space of the work's references.

the place

In *Fragile Structures*, the central panel depicts a mountain derived from the work of the 14-century Italian painter Giotto: a road coils upward to a fortress topped by a precarious ladder. It is the classic setting of dream-anxiety, offering neither easy access nor escape. While the spaces of Edell's early works are often, like *Fragile Structures*, enclosed by heavy decorative borders, her recent horizontal-format works use an open landscape motif with sky above a horizon, and a predella-like register below.[4]

With the erosion of borders in Edell's work of the late 1990s, the confining frame evolved into external wings – flame-like forms in *Port-o-cath (2003)* or fence-like lattice in *Nut and Jeb* – to the puzzle-like forms of the most recent works. In a hypertransgressive refusal of enclosure, the physical and represented space are treated as mutable. Bands of light and applied cut-out forms create separate, yet interpenetrating, zones of action. Here multiple spatial registers and continuous (i.e., simultaneous depiction of) narrative fuse: the action flows across the shallow stage-like surface. In *Port-o-cath*, the lower register is defined by the synthetic glory of indoor-outdoor carpeting. It is fractured and in upheaval, symbolizing the erosion of distinction between conscious and subconscious, between daydream and the fantastic. But by now we suspect that the real geography being addressed is the body: these landscapes represent the experience of the self, the self as socially and psychologically female and intractably embodied.

Although orientation is consistently gravitational in Edell's spatial topos, the environmental motility she conjures bears similarity to that described by the precocious character Rani Vishnu in Darren O'Donnell's



Port-o-cath (2003), oil on plywood, hooked rug and astroturf, 162 x 257 cm

hilarious and strange novel, *Your Secrets Sleep with Me*:

"I envision floating communities," she would say, "with no ground, no permanent point of reference, and, with the universe always expanding, it would be impossible to meet your friends. Nothing would ever be in the same place. Not even the same place. You'd have to be friends with whoever was there for however long they were there. The same with enemies."[5]

Edell's worlds feature similarly unexpected alliances and confrontations. The hypertransgressive phase of her work conflates architectural and geographic place with psychological and bio-bodily space.

Just as the wall-like borders enclosing Edell's early works open and fragment outward, in recent pieces these projections fatten in concert with a delicate fusion of images across registers. Smaller works such as *Macrophages* (2001) or *Nut with Neutrophils* (2001) feature near-square inner panels with wide, shaped planar forms surrounding a strong central image. A band of commercial patterned fabric, visible around the central hooked panel, is the binding interstice from which pattern is extrapolated into adjacent fields. This subtle melding of registers is accompanied by a new, finely incised rendering in routed birch plywood and gentle gradation of hue in the hooked areas. In the *Gemmaria Gemmosa* pair, *Medusoid* and *Hydroid* (both 2003), the lush staining of the external field is restrained to set off the flaming colour at the heart of the image. Each panel contains one of two astonishing versions of the same sea life-form.

In Edell's recent work, the collision of methods – the time-drenched density of hooked panels, shaped, carved and painted plywood panels with, sometimes, appliquéed surface – contributes to the dream-like leaps of spatial register. These realms penetrate one another, linking free-floating insular bits: we have a sense of a vast and arbitrary world of small parts. Edell's complex orchestration of these elements summons beauty, but maintains an exhilarating edge of wit, anger and confoundedness.

Gemmaria Gemmosa Medusoid (2003), hooked rug and plywood with incised line, 92 x 75 cm, collection: Dalhousie University Art Gallery

the emergency

Edell's works since 2001 depict the space of volition, and of volition obstructed when the logic of cause and effect fails and place fuses with its incidents. A sense of urgency prevails in scenarios of dire, difficult, and slippery transformation, confrontation, and flight. Both *Hunter* and *Walrus Woman* feature embattled figures, stalking women armoured with creature carapaces. In *Port-o-cath*, dive-bombing nippled forms swoop through a zany microbial landscape. Minute forms of marine life

Hunter (2002), oil on plywood and hooked rug, 151 x 255

that suggest complex scientific equipment or human organs amplify the otherworldly atmosphere.

A prime signal of the emergency is the presence of fleeing figures in Edell's art since the Paper Doll works of the early 1990s. This impulse to movement, going back to Kerstin Shand's formulation, is an act of both evasion and aspiration. Novelist Darren O'Donnell (again) posits a world-wide impulse to flight as a condition of contemporary life:

There are fugitives, in one sense or another, everywhere; fleeing has become a global hobby, a typical way of passing an entire lifetime.

If you place your attention in the centre of your chest, you can probably feel yourself fleeing from something.[6]

In Edell's work, the nature and degree of disaster varies; each scene, each work, has its own tone. Corrosion and fructification are locked in struggle, or insect-like transmogrification, against which no external armour is sufficient. The human larvae, for example, has legs prancing and leaping at both ends of a worm-like arched torso. This rudimentary form in the psycho-cosmology of Edell's art is a perfect emblem of hypertransgressive feminist entrapment and compulsive movement. Descendent of the two-headed pot and two-headed dog of earlier work, the human larva (most vulnerably rendered in *Hunter*) is by definition an emergency: it represents an intolerable, though perhaps not an enduring, state. Or, perhaps they are just very self-involved.

Bodies can be dangerous places. Edell's *Macrophages* depicts visualization of cancer treatment, in which the inner mechanisms of the body's defenses rally to a sub-cellular call-to-arms. In *Port-o-cath*, the tiny helper figures of the nurse and policeman are ineffectual guardians posted at each side of the scene. The mechanical fixture that snakes across the image is the spikey medical device of the title, a tool for intervention in the bio battle zone.

Anarchic struggle congeals into a more lyrical embrace of transformation in the 2003 works. The gorgeous objects in the *Gemmaria Gemmosa* pair, which seem to hover on the border of plant and animal, are drawn from published scientific documentation, specifically William Crowder's *Seashore Life Between the Tides.*[7] Here, the emergency is not over, but slippage across categories asserts of the power of life in formation.

The atmosphere of cataclysm in Nancy Edell's recent works is suffused with curiousity, wonder, and a feisty quality of speculation. A coherent meaning trajectory emerges in her dazzlingly theatrical rendering of the conditions of the body in trouble. In its radical fructification and assimilation of biological and cultural references, Edell's infectious process of investigation defies containment to ride the tide of the always unstable processes of life.

Footnotes

1 Marshall (born 1955, Birmingham, Alabama) draws images from diverse sources ranging from American pop culture to Italian Renaissance art and Black folk art forms.

2 See discussion of Edell's Art Nuns and Paper Doll series in Jan Allen, *The Female Imaginary*; Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1994, pp 17-19.

3 Kerstin W. Shands, *Embracing Space: Spatial Metaphors in Feminist Discourse*; Westport, CT: Greenwood Press, 1999, pp 9-13.

4 As curator Susan Gibson Garvey points out, this basement zone represents the threatening presence of suppressed aspects of the psyche and of the body. Susan Gibson Garvey, "All the dances, sacred and profane," *Nancy Edell: Bricâbra*; Halifax: Dalhousie University Art Gallery, 1998, p.9.

5 Rani, an eight-year-old American refugee, daydreams about a school science project. Toronto: Coach House Books, 2004, p. 21.

6 Ibid, p. 59.

7 New York: Dover, 1931.

List of works

All works collection of the artist, unless otherwise noted

1 *Sanserveria Dance* (1981), oil pastel, 66 x 51 cm

2 *Boudoir Deathbed* (1984), hooked rug, 69 x 94 cm

3 *Home Entertainment* (1984), hooked rug, 61.5 x 79 cm, collection: Canada Council Art Bank

4 *Home Entertainment – Blue Jockey Shorts* (1985), monotype/drawing, 50 x 66 cm

5 *Home Entertainment – Leopard Skin and Alsatian* (1985), monotype/drawing, 50 x 66 cm

6 *Boudoir Egyptian* (1982), lithograph, 43 x 47 cm

7 *Boudoir Egyptian* (1982), hooked rug, 65 x 82 cm

8 *Boudoir Lemur* (1983), hooked rug, 69.5 x 126 cm, collection: Canada Council Art Bank

9 *Fragile Structures – The Dream, The Place, The Emergency* (1988), 3 hooked rugs, each 66 x 77 cm, collection: The Nova Scotia Art Bank

10 *Royal Family in Point Pleasant Park* (1988), monotype/drawing, 76 x 214 cm

11 *Meeting in Point Pleasant Park* (1989), monotype/drawing, 76 x 214 cm

12 *Evening in Point Pleasant Park* (1989), monotype/drawing, 76 x 214 cm

13 *Dead Madonnas* (1988), hooked rug, 73 x 104.5 cm, collection: Canada Council Art Bank

14 *Waiting* (1986), hooked rug, 93 x 10 cm, collection: The Art Gallery of Nova Scotia

15 *Leaving the Prairies* (1981), hooked rug, 83 x 62 cm, collection: Canada Council Art Bank

16 *Blomidon Bird Dance* (1981), lithograph, 60 x 55 cm

17 *Blomidon Brides – Train and Carry Bags* (1981), oil pastel, 76 x 112 cm

18 *Assyrian Visit II – Doctor and Girl* (1987), lithograph, 50 x 66 cm

19 *Assyrian Bloodline* (1987), monotype/drawing, 56 x 152 cm

20 *Assyrian Visitation with Dream Doorknob Insert* (1987), hooked rug w/ frame and cat toy, 98 x 125 cm

21 *Assyrian Vessel Drawing #1* (1996), oil paint over gesso on lithograph, 50 x 66 cm

22 *Assyrian Vessel Drawing #2* (1996), oil paint over gesso on lithograph, 50 x 66 cm

23 *Assyrian Vessel Drawing #3* (1996), oil paint over gesso on lithograph, 50 x 66 cm

24 *Assyrian Vessel Drawing #4* (1996), oil paint over gesso on lithograph, 50 x 66 cm

25 *Assyrian Vessel Drawing #5* (1996), oil paint over gesso on lithograph, 50 x 66 cm

26 *Assyrian Vessel Drawing #6* (1996), oil paint over gesso on lithograph, 50 x 66 cm

27 *Assyrian Vessel Drawing #7* (1996), oil paint over gesso on lithograph, 50 x 66 cm

28 *Assyrian Vessel Drawing #8* (1996), oil paint over gesso on lithograph, 50 x 66 cm

29 *Assyrian Vessel Drawing #9* (1996), oil paint over gesso on lithograph, 50 x 66 cm

30 *Art Nun and Paper Doll I* (1994), mixed media on paper, 50 x 66 cm

31 *Art Nun and Paper Doll II* (1994), mixed media on paper, 50 x 66 cm

32 *Art Nuns* (1989), hooked rug, 86 x 126 cm, collection: Canada Council Art Bank

33 *Art Nuns Hiding* (1991), painting, hooked rug, 178 x 122 cm (painting), 81 x 122 cm (rug), collection: Nova Scotia Art Bank

34 *Art Nuns Reunion* (1992), oil paint over acrylic on plywood and hooked rug, 178 x 122 cm (painting), 75 x 119 cm(rug)

35 *Sculpture Nuns* (1995), charcoal on paper, 76 x 106 cm

36 *Sculpture Nuns III* (1996), painted monotype w/ chine colle, 76 x 106 cm

37 *Sculpture Nuns IV* (1996), painted monotype w/ chine colle, 76 x 106 cm

38 *Sculpture Nuns VI* (1996), painted monotype w/ chine colle, 76 x 106 cm

39 *Sculpture Nuns VII* (1996), painted monotype w/ chine colle, 76 x 106 cm

40 *Sculpture Nuns I* (1995), painted monotype w/ chine colle, 76 x 212 cm

41 *Sculpture Nuns II* (1995), painted monotype w/ chine colle, 76 x 212 cm

42 *Sculpture Nuns III* (1995), painted monotype w/ chine colle, 76 x 212 cm

43 *Art Nun's Retreat* (1991), oil paint over acrylic on plywood w/ carving and hooked rug, 198 x 335 x 70 cm, collection: AGNS

44 *Sculpture Nun and Two-headed Dog* (1997), oil paint on plywood and hooked rug, 97 x 288 cm, collection: Art Gallery of Newfoundland and Labrador

45 *Arts Nuns Excavating* (1992), mixed media on paper, 65 x 90 cm, collection: Nova Scotia Art Bank

46 *Pangnirtung Vessel #1* (1999), mixed media on paper, 112 x 77 cm

47 *Pangnirtung Vessel #2* (1999), mixed media on paper, 112 x 77 cm

48 *Pangnirtung Vessel #3* (1999), mixed media on paper, 112 x 77 cm

49 *Pangnirtung Vessel #4* (1999), mixed media on paper, 112 x 77 cm

50 *Pangnirtung Vessel #5* (1999), mixed media on paper, 112 x 77 cm

51 *Pangnirtung Vessel #6* (1999), mixed media on paper, 112 x 77 cm

52 *Pangnirtung I* (2001), woodcut, 61 x 81 cm

53 *Pangnirtung II* (2001), woodcut, 61 x 81 cm

54 *Bricabara I* (1997), mixed media on paper, 76 x 106 cm

55 *Bricabara II* (1997), mixed media on paper, 76 x 106 cm

56 *Bricabara III* (1997), mixed media on paper, 76 x 106 cm

57 *Bricabara IV* (1997), mixed media on paper, 76 x 106 cm

58 *Peter and Nancy as the Two-headed Dog* (1993), hooked rug, 66 x 96 cm, collection: Dalhousie University Art Gallery

59 *Bricabra* (1997), mixed media on plywood and hooked rug, 122 x 295 cm

60 *Hook* (1997), mixed media on paper, 183 x 97 cm

61 *Nut* (1997), mixed media on paper, 183 x 97 cm

62 *Wingnut* (1997), mixed media on paper, 183 x 97 cm

63 *Screw I* (1997), mixed media on paper, 183 x 97 cm

64 *Screw II* (1997), mixed media on paper, 178 x 97 cm

65 *Screw III* (1997), mixed media on paper, 183 x 97 cm

66 *Two-headed Pot* (2001), hooked rug and plywood, 64 x 62 cm collection: AGNS

67 *Macrophages* (2001), hooked rug and plywood, 68 x 67 cm collection: AGNS

68 *Nut with Neutrophils* (2001), hooked rug and plywood, 74 x 72 cm collection: AGNS

69 *Nut & Geb* (2001), hooked rug and plywood, 79 x 67 cm collection: AGNS

70 *Walrus Woman* (2002), oil on plywood and hooked rug, 155 x 258 cm

71 *Hunter* (2002), oil on plywood and hooked rug, 151 x 255 cm

72 *Nut & Jeb* (2003), oil on plywood and hooked rug, 158 x 247 cm

73 *Port-o-cath* (2003), oil on plywood, hooked rug and astroturf, 162 x 257 cm

74 *Odonata* (1998), mixed media on plywood and hooked rug, 122 x 295 cm

75 *Spiracle II* (1998), hooked rug, 175.5 x 124.5 cm, collection: Mount St. Vincent University Art Gallery

76 *Gemmaria Gemmosa Hydroid* (2003), hooked rug and plywood with incised line, 88 x 85 cm, collection: Dalhousie University Art Gallery

77 *Gemmaria Gemmosa Medusoid* (2003), hooked rug and plywood with incised line, 92 x 75 cm, collection: Dalhousie University Art Gallery

78 *Syncoryne Mirabilis* (2004), mixed media on plywood and hooked rug, 216 x 360 cm

Nancy Edell

Born Omaha, Nebraska. Canadian citizenship 1981

Exhibitions since 1985

2004 Nancy Edell Selected Works 1980 - 2004,
Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, N.S.

Print Types, Dickenson State University, Dickenson, North Dakota, UniversityS.

2003 *Director's Choice*, Missouri Western State College, St. Josheps, Missouri, UniversityS.

Dualities, Dalhousie University Art Gallery, Halifax

2002 *Conjugal Visit*, with Peter Walker, ArtsPlace , Annapolis Royal, N.S.

2001 *Innovation on Paper*, Acadia University Art Gallery, Wolfville, Nova Scotia.

2000 *Bricabra* tour: Dunlop Art Gallery, Regina, Saskatchewan.

Art Gallery of Newfoundland and Labrador, St. John's, Nfld.

The Print & the Process, Albrecht-Kemper Museum of Art, St. Joseph, Missouri.

Spirit Matters, Dalhousie University Art Gallery, Halifax.

1999 *Bricabra* tour: Art Gallery of Southwestern Manitoba, Brandon, Manitoba.

Museum for Textiles, Toronto, Ontario.

Confederation Centre, Charlottetown, P.E.I.

1998 *Bricabra*, solo, Dalhousie University Art Gallery, Halifax, N.S.

Layers of Meaning tour: Bradford Industrial Museum, UK.

Collins Gallery, Glasgow, Scotland.

Cleveland Crafts Centre, UK.

Hooked on Rugs, Canadian Museum of Civilization, Hull, Quebec.

Uncommon Threads, Spruill Center for the Arts, Atlanta, Georgia.

1997 *On Paper Of Paper*, Hochschule fur Gestaltung, Technik und Wirtschaft,Pforzheim, Germany.

Multiple Choices, Engramme, Quebec City, Quebec.

Layers of Meaning, Woodhorn Colliery Museum, Northumberland, UK (touring).

Nancy Edell, Bemidji Arts Center, Bemidji, Minnesota.

1996 *Survivors In Search of a Voice* tour.

Anecdotes and Enigmas tour, Hart House, University of Toronto, Ontario.

Nova Scotia Printmakers' Association juried exhibition,
Seagate Gallery, Dundee, Scotland.

1996 *Multiple Choices*, Anna Leonowens Gallery, Halifax, N.S.

On Paper Of Paper, Taitemia Gallery, Kuopio Academy of Crafts and Deaign, Kuopio, Finland.

Face Value: Nova Scotia Portraiture, Art Gallery of Nova Scotia, Hfx.

Far and Wide, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax and University College

Cape Breton, Sydney, N.S.

Moosehead Press 1977-1987 Archive Collection,
Atalier Circulaire,Montreal, Quebec.

Body Language, Dalhousie University Art Gallery, Halifax.

Necessity: 21 Years of Collecting at the Mount,
Mt. St. Vincent University Art Gallery, Halifax.

1995 *Survivors In Search of a Voice*, Royal Ontario Museum, Toronto (touring).

Anecdotes and Enigmas: Marion McCain Atlantic Art Exhibition (touring).

Memorial University, St. John's, Newfoundland and
Art Gallery of N.S., Hfx.

Boston Printmakers 45th N. American Print Exhibition, Duxbury Art Museum, Massechusetts. 2

Storytellers: Threads, Society for Contemporary Crafts, Pittsburgh, Pennsylvania.

Destination Tapisserie 1995, Marion Hamel-Bruneau, St. Foy, Quebec.

Contemporary Gallery's 20th Anniversary Exhibition, Museum for Textiles, Toronto, Ont.

The Arts Centre Project, The Khyber, Halifax, N. S.

Studio Division Group Exhbition, Anna Leonowens Gallery, NSCAD, Hfx.

1994 *Uses of the Vernalular in Contemporary Nova Scotian Art*, Dalhousie University Art Gallery, Hfx.

The Female Imaginary, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Ontario.

Looking Back 11, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta.

Divergent Patterns: Works by Nancy Edell and Leslie Sampson, Whyte Museum of the Canadian Rockies, Banff, Alberta.

More Art Nuns: Work on paper by Nancy Edell, Anna Leonowens Gallery, NSCAD, Hfx.

Anecdotes and Enigmas: Marion McCain Atlantic Art Exhibition, Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, New Brunswick (touring).

Women Printmakers, One West Contemporary Art Center, Ft. Collins, Colorado.

Print Types, Tarleton State University, Stephenville, Texas, and Central College, Pella, Iowa.

1993 *Paperworks IV*, Seagate Gallery, Dundee, Scotland.
Subversive Crafts, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Mass.
Subject/Matter tour: University of Moncton, Moncton, N.B.
DesBrisay Museum, Bridgewater, N.S.
Acadia University Art Gallery, Wolfville, N.S.
University College of Cape Breton, N.S.
A Treasury of Canadian Craft tour:Canadian Embassy, Tokyo
TaipeiFine Arts Museum, Taiwan
Chicago Cultural Center, Chicago, Illinois.

1992 *Subject/Matter: Contemporary Painting and Sculpture in Nova Scotia*, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax (touring).
Art Nuns: Recent Work by Nancy Edell tour: Sir Wilfred Grenfell College Art Gallery, Corner Brook, Newfoundland.
Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, New Brunswick.
Owens Art Gallery, Sackville, New Brunswick.
Acadia University Art Gallery, Wolfville, N.S.
A Treasury of Canadian Craft, Canadian Craft Museum, Vancouver, B.C.
Canadian Printmakers, The Print Consortium, Kansas City, Missouri.

1991 Nova Scotia Printmakers' Association exhibition, Art Gallery of Nova Scotia, Hfx., N.S.(touring).
Print Types, Owatonna Art Center, Owatonna, Minnesota.
Art Nuns: Recent Work by Nancy Edell, Art Gallery of Nova Scotia, Hfx. (touring).

1990 *4th International Biennial Print Exhibition Roc*, Taipei, Taiwan.
Boston Printmakers 42nd N. American Print Exh., Fitchburg Art Museum, Fitchburg,MA.
Living Proof, St. Francis Xavier University Art Gallery, Antigonish, N.S.
Pictorial Space: New Images in Textiles. Marna Goldstein Brauner, Nancy Edell, Marcel Marois,
The Museum for Textiles, Toronto, Ont.
Members Show, Eye Level Gallery, Halifax, N.S.
Alberta Printmakers' Society Exhibition, Muttart Gallery, Calgary, Alberta.

1989 *Nancy Edell*, Galerie d'art de l'Universite de Moncton, New Brunswick.
Fragile Structures (solo), Anna Leonowens Gallery, NSCAD, Halifax.
No Place Like Home, SAW Gallery, Ottawa, Ontario.
Medicine Hat Print Show, The Cultural Centre, Medicine Hat, Alberta.
A Selection of Work: The Nova Scotia Art Bank, St. Mary's U. Art Gallery, Halifax.
Moose By Mail, Prairie Gallery, Grand Prairie, Alberta.
Two-person exhibition, <<>> dl Gallery, Calgary, Alberta.

1988 *Innovation: Subject and Technique*, The Gallery, University of Toronto, Scarborough, Ontario.
Nancy Edell, University of Nebraska at Omaha Art Gallery, Omaha, NE.
Moosehead Press: 10 Years 1977-1987, Winnipeg, Manitoba (touring).
Charlotte Wilson Hammond and Nancy Edell, Studio 21 Gallery, Halifax.
Eighty/Twenty: 100 Years of the Nova Scotia College of Art and Design, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax (touring).
Persons Award Exhibition, National Arts Centre, Ottawa, Ontario.

1987 *Eastern Perspectives*, Quan-Schieder Gallery, Toronto, Ontario.
Contemporary Nova Scotia Hooked Rugs, Mt. St. Vincent University Art Gallery, Halifax, N.S.
Nancy Edell / Vivienne Pearson, Articule Galerie, Montreal, Quebec.
Two-person Exhibition, Latitude 53 Gallery, Edmonton, Alberta.
Fibreworks from the Canada Council Art Bank, Anna Leonowens Gallery, NSCAD, Hfx.

1986 *8th International Exhibition of Graphic Art*, Frechen, West Germany.
Burnaby Print Show, Burnaby Art Gallery, Burnaby, British Columbia.
Fabrications, work in fibre and related media from the Canada Council Art Bank collection, John Block Aird Gallery, Toronto, Ontario.
Erotica '86, Saskatchewan Cultural Exchange Society, Regina, Saskatchewan.
Spring Gardens, Studio 21 Gallery, Halifax.
Home Entertainment, solo show, Plugin Gallery, Winnipeg, Manitoba.
Visual Facts '86, Dalhousie University Art Gallery, Halifax, N.S.
American Prints from Winnipeg Collections, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba.

1985 *Nancy Edell*, South ern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta.
Innovascotia, Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, N.S. (touring).
Home Entertainment, Solo show Eye Level Gallery, Halifax, N.S.
Ten Aspects-Recent Concerns in Canadian Drawing (slides only), Saidye Bronfman Centre, Montreal, Quebec, and Paris, France.

animated films shown at festivals including:

Edinburgh 1969, 1972
Oberhausen 1970 (prize),1972
Montreal 1971, 1976
Chicago 1972 (prize)
Amsterdam 1969 (prize)
Southhampton 1969 (prize)
Ann Arbor 1971 (prizes)
First Festival of Women's Films,1972
Whitney Museum Young Filmmakers,1972
Canada Council Show, Paris 1972
La Cinemateque Quebecoise, Montreal, 1980
BBC Bristol, England (commission)1973
CBC Sesame Street 1974-1976

work in permanent collections

The National Gallery of Canada,Ottawa, Ontario
Canada Council Art Bank, Ottawa, Ontario
Nova Scotia Art Bank, Halifax, N.S.
Dalhousie University Art Gallery, Halifax, N.S.
Mt. St. Vincent University Art Gallery, Halifax, N.S.
Art Gallery of Newfoundland and Labrador, St. John's, Nfd.
Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, N.S.
Acadia University Art Gallery, Wolfville, N.S.
Wansbeck District Council, Northumberland, England
Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ontario
National Bank of Canada
Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba
Lavalin N.S., Halifax, N.S.
Art Gallery of Brandt,Brantford, Ontario
Manitoba Arts Council Visual Art Bank, Winnipeg
Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia
Art Gallery of Greater Victoria, Victoria, British Columbia
C.I.L.

grants

Nova Scotia Department of Culture, Creation Grant 2004
Canada Council Paris Studio, May - Aug 1990
Canada Council "B" Grants 1974, '80, '84, '87, '88, '90, '92, '94, '97, '99
Canada Council "A" Grants 2001, 2003
Canada Council Short Term Grants 1986, 1989
Nova Scotia Department of Culture Exhibition Assistance Grants '84, '88, '96.
Nova Scotia Arts Council presentation grant 1997

education

BFA University of Omaha, Nebraska 1964.
Filmmaking Program, University of Bristol, England 1968-69

teaching experience since 1987

Nova Scotia College of Art & Design (drawing, printmaking), Halifax, N.S. (parttime) 1982 - 2002.
Nunavut Arctic College, Pangnirtung, NT, 4-month printmaking 1999.
MidNorthumberland Arts Group (MidNag), Ashington, England (8-week residency/commission) 1997.
Mentoring Artists for Women's Art, Winnipeg, Manitoba, visiting artist 1997.
Queen's University and Organization of Kingston Women Artists, Kingston, Ontario, 1995, visiting artist.
University of Windsor, Windsor, Ontario, 1992, visiting artist.
Alberta College of Art, Calgary, Alberta, 1992 and 2000, visiting artist.
University of Calgary, Calgary, Alberta, 1992, visiting artist.
Mt. Allison University, Sackville, New Brunswick, 1992, visiting artist.
Sir Wilfred Grenfell College of Memorial University, Corner Brook, Nfld., 1989 and 1994, visiting artist.
Western Community College, Stephenville, Nfid, 1989 and 1994, visiting artist.
Focus on Life Drawing, Dalhousie University Art Gallery, Halifax, N.S. 1990.
Banff School of Fine Arts, Banff, Alberta, 1988, visiting artist.
The Yarc, Yarmouth, Nova Scotia, 1989, monotype workshop.
St. Michael's Printshop, St. John's, Newfoundland, 1987, monotype workshop.

Nancy Spero

Œuvres choisies 1980 | 2004

NANCY EDELL

ŒUVRES CHOISIES 1980 | 2004

Art Gallery *of* Nova Scotia

Nancy Edell: Selected Works 1980 – 2004
2 October 2004 – 2 January 2005
Third Floor galleries, Gallery North
Art Gallery of Nova Scotia

Curator: Ray Cronin, AGNS Curator of Contemporary Art

Printed in Canada
© 2004 Art Gallery of Nova Scotia
ISBN 0-88871-876-4
Published by
the Art Gallery of Nova Scotia
PO Box 2262, 1723 Hollis Street
Halifax, Nova Scotia B3J 3C8
www.agns.gov.ns.ca

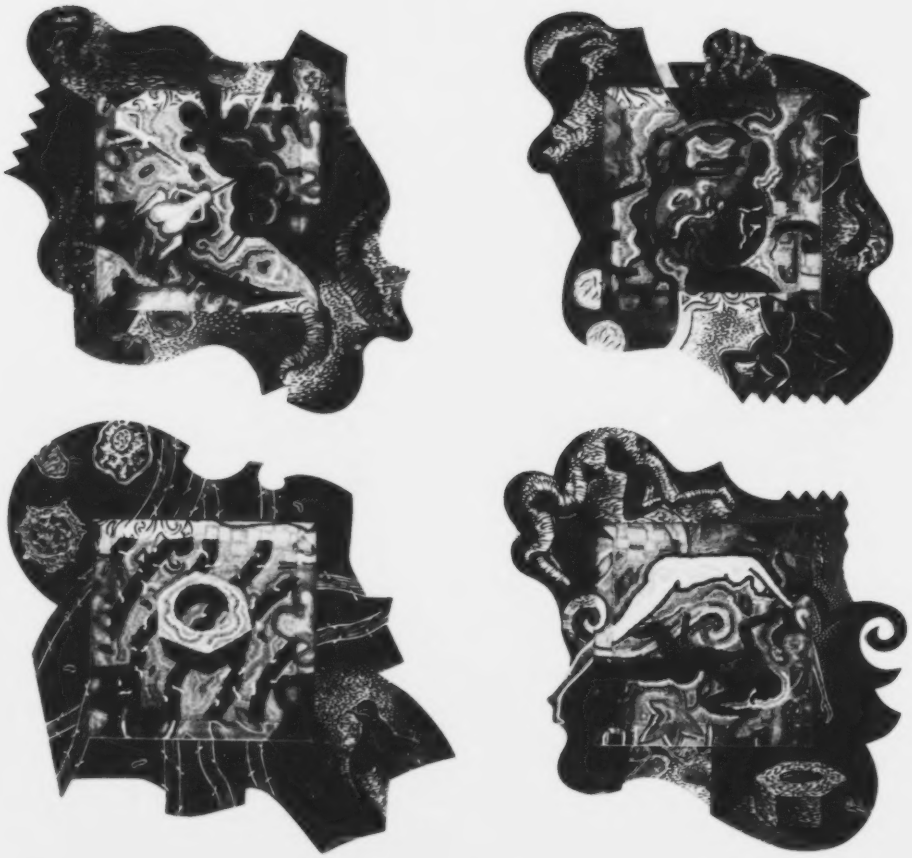
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Truduction: Monique D. Arseneault/Cronin
Jo-Anne Elder/Allen essay
Photography: Steve Farmer
Design: Semaphor Design Company Inc.
The exhibition was made possible with support received from

The Canada Council for the Arts
Le Conseil des Arts du Canada

NOVA SCOTIA

Art Gallery *of* Nova Scotia



Couvere: *Syncoryne Mirabilis* (2004), techniques mixtes sur contreplaqué et tapis hooké, 216 x 360 cm

Nut with Neutrophils (2001), tapis hooké et contreplaqué, 74 x 72 cm, collection : GANÉ

Nancy Edell
Œuvres choisies : 1980 to 2004

Ray Cronin

Walrus Woman (2002), peinture à l'huile sur contreplaqué et tapis hooké
155 x 258 cm

Lorsque Nancy Edell part de Winnipeg pour s'installer à Halifax, en 1980, elle profite de sa traversée du pays pour entamer une nouvelle vie. Sa pratique artistique se transforme profondément, puisqu'elle quitte le milieu collectif du cinéma pour la vie relativement solitaire de l'artiste visuel. *Nancy Edell – Oeuvres choisies : 1980 – 2004* est un survol plutôt qu'une rétrospective car une véritable rétrospective aurait eu à tenir compte de la pratique d'Edell entre 1969 et 1980. Cette option a été écartée cette fois-ci parce qu'Edell a choisi de commencer à neuf en Nouvelle-Écosse et comme de juste, l'exposition s'ouvre sur des oeuvres réalisées durant sa première année dans l'Est du pays.

Nancy Edell est née à Omaha au Nebraska et habite maintenant Bayswater, un village aux environs de Halifax. Entre 1969 et la fin des années 70, Edell faisait du cinéma d'animation à Winnipeg. Ses films ont été présentés dans de nombreux festivals internationaux du film y compris à Édimbourg, Oberhausen, Chicago, Amsterdam, Toronto et Montréal, récoltant plusieurs prix. Cela lui a valu des commissions de la BBC ainsi que de la CBC pour la version canadienne de Sesame Street. L'animation se range peut-être parmi les plus solitaires des pratiques cinématographiques mais le film reste bien davantage un moyen d'expression public que les oeuvres visuelles destinées aux spectateurs des galeries. Parallèlement à sa carrière en cinéma, Edell avait toujours travaillé en arts visuels, comme estampiste surtout, mais son arrivée en Nouvelle-Écosse a

provoqué l'étincelle de sa plus importante flambée créative, puisqu'elle y a découvert, sinon réinventé oserait-on dire, l'art traditionnel du tapis hooké. Si son moyen d'expression a changé, son travail artistique depuis deux décennies continue de manifester sa passion du récit et de la représentation graphique du mouvement.

En Nouvelle-Écosse, on, c'est-à-dire presque toujours des femmes, confectionne des tapis au crochet depuis les années 1850 environ, comme on le fait également ailleurs aux Maritimes, à Terre-Neuve et dans plusieurs des États de la Nouvelle-Angleterre. L'origine précise de cette forme artisanale reste un secret de notre histoire[1], mais il est bien possible qu'elle ait vu le jour aux Maritimes, au Maine ou au New Hampshire (sinon plus ou moins simultanément dans les trois endroits) et se soit ensuite propagée au reste du littoral atlantique. Dérivé d'autres techniques connexes comme la broderie au tambour et le tapis à poils, le tapis hooké, de son nom à la fois populaire et savant, est d'abord réalisé sur un support de toile brute en lin, que la toile de jute a bientôt fait de supplanter[2]. La toile sert de support à l'application des couleurs – des bandes de tissu ou de la laine sont tirés entre les mailles de la toile en laissant une boucle.

Home Entertainment (1984), tapis hooké, 61.5 x 79,
collection : Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada

Dès les premiers exemples qui subsistent, on constate que le tapis hooké véhicule des images, bien qu'il s'agisse habituellement d'images décoratives qu'on retrouvait à l'époque sur le papier peint et les tissus d'ameublement. Les premiers patrons de tapis furent produits commercialement aux États-Unis, également dans les années 1850. Les images étaient estampées ou imprimées en grande série, souvent par les usines de textiles qui fournissaient aussi le tissu teint. Cette pratique est toujours vivante aujourd'hui. La série la mieux connue de tapis hookés est sans doute celle qui a été réalisée à Terre-Neuve et Labrador pour la mission de Grenfell.

Au moment où Edell arrive en Nouvelle-Écosse, le tapis hooké est solidement implanté parmi les arts populaires du terroir, mais jamais encore il n'a été mis au service des arts visuels. Bien sûr, au moment où Edell a dû faire connaissance

avec le tapis hooké, en 1980, les produits d'arts ménagers figurent déjà dans l'art tout court, malgré l'approbation moins que générale. L'oeuvre de Joyce Wieland par exemple, comportait déjà du tissu piqué dès le milieu des années 60 et en Grande-Bretagne, Kate Walker intégrait de la broderie à ses oeuvres au début des années 70. Cependant, les femmes artistes, toutes techniques confondues, rencontraient alors des obstacles autrement formidables que le simple choix de matière. En effet, l'exposition de Wieland au Musée des beaux-arts du Canada en 1971 est la première exposition solo d'une femme artiste vivante accueillie à cet établissement vénérable.

Les expériences d'Edell avec les métiers d'art traditionnels ne sont menées que neuf ans après cette exposition phare. Judy Chicago, une autre artiste qui intègre des arts ménagers à ses oeuvres, avait commencé son désormais célèbre *Dinner Party* en 1974, pour le terminer en 1978. L'oeuvre fait se côtoyer la céramique, la broderie, l'appliqué et le piquage à l'aiguille, et quand elle est exposée par le San Francisco Museum of Modern Art la même année, le public la visite en nombre record. Pendant la fin des années 60 et les années 70, Eva Hesse, Jackie Winsor, Miriam Schapiro et bien d'autres femmes artistes ébrèchent les frontières entre « artisanat » et « art », et soulignent souvent que cette distinction même est sexiste[3].Au moment où Edell y arrive, Halifax a déjà fait connaissance avec l'art populaire employé dans le contexte de l'art noble. Eric Fischl avait commencé à se servir d'images s'inspirant de l'art populaire au milieu des années 70, comme aussi son collègue du Nova Scotia College of Art and Design, Tim Zuck. Gerald Ferguson s'était mis à utiliser les images et techniques de l'art populaire au début des années 80. L'art populaire néo-écossais avait également été mis de l'avant par la GANÉ, dans une grande exposition

Boudoir Deathbed (1984), tapis hooké, 69 x 94 cm

Royal Family in Point Pleasant Park (1988), monotype/dessin, 76 x 214 cm

de la fin des années 70. L'oeuvre d'Edell a donc profité d'un milieu particulièrement riche, trempé de féminisme et de politique, solidement informé de l'histoire locale et internationale.

Les premiers tapis hookés d'Edell sont de dimensions réduites, montrant qu'elle apprend encore la technique. Le personnage ailé féminin de *Leaving the Prairies (Quitter les Plaines)* (1981), vêtu d'un bikini rouge, vole au-dessus d'un paysage des Plaines. Comme elle se dirige à droite pour le spectateur, on est forcé de conclure qu'elle navigue vers l'est. Autres tapis de cette première époque dans la présente exposition, *Boudoir Deathbed (Lit de mort au boudoir)* et *Home Entertainment (Divertissements à domicile)*, tous deux de 1984, présentent plusieurs des éléments qui marquent l'oeuvre d'Edell jusqu'à ce jour : un mélange d'allusions à l'histoire de l'art, une ambiance onirique, une sexualité sans-gêne, les voyages et un humour subversif. Ces oeuvres illustrent toutes deux le déroulement d'un jeu chargé d'énergie sexuelle, que rend plus étrange encore la teinte de nécrophilie qu'on distingue dans *Boudoir Death*, reprise de l'histoire de la Belle au Bois dormant.

On y voit les figures nues d'un homme et d'une femme; la femme est allongée sur un lit, la tête auréolée d'or. Le lit, à baldaquin, définit

l'espace de manière quasi-architecturale. Le fond en ondulations grises rappelle l'exhalation de même teinte qui sort des lèvres de la femme – l'âme qui s'en va, peut-être? La figure masculine s'approche d'elle, portant pour tout vêtement une peau de loup ou d'ours qui lui couvre la tête et lui fait une cape dans le dos. La trame implicite de cette oeuvre nous fait douter du succès de ce Prince Charmant à réveiller la belle d'un baiser.Le nu féminin allongé et la figure masculine active en surplomb est un thème ancien de l'histoire de l'art, issu d'une foule de sources tant classiques que bibliques. Edell y revient plusieurs fois dans les années 1980, dans des oeuvres telles que *Boudoir Egyptian* (1982) et *Boudoir Lemur* (1983). Ses estampes et dessins qui leur sont contemporains témoignent de la primauté de la qualité graphique du tapis hooké dans sa pratique – la technique rehausse l'imagerie de particularités historiques et matérielles qu'elle reprend ensuite sur d'autres supports. Dans une oeuvre connexe de la série *Home Entertainment*, soit *Home Entertainment: Leopard Skin and Alsatian* (*Peau de léopard et alsatien*) (1985), Edell montre une Madonne vêtue et un homme nu devant elle, à quatre pattes. Une peau de léopard lui recouvre la tête, comme pour le personnage de *Boudoir Deathbed*. Cette fois-ci cependant, le personnage masculin a une attitude soumise et c'est le personnage féminin qui est en position dominante.

Art Nuns (1989), tapis hooké, 86 x 126 cm, collection : Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada

L'intérêt que porte Edell aux capacités narratives des tapis hookés ainsi que son intérêt antérieur pour le film d'animation transparaissent dans le triptyque *Fragile Structures* (1988), dont les trois composantes portent les sous-titres *The Dream (Le rêve)*, *The Place* (*L'endroit*) et *The Emergency* (*L'urgence*). Un personnage féminin aux cheveux rouges, habillé d'une veste aux broderies compliquées qui rappelle les anoraks de la Baie d'Hudson, est représenté dans les cases d'une bande dessinée, aux prises avec

Waiting (1986), tapis hooké, 93 x 10 cm, collection : Galerie d'art de la Nouvelle-Écosse

des situations pleines de danger et de mystère. Ses premiers tapis sont bordés de motifs géométriques, à l'instar des tapis traditionnels, mais dans *Fragile Structures*, Edell fait appel à un nouveau témoin domestique, des bordures tressées qui rappellent un autre style traditionnel de fabrication de tapis.

Tout au long des années 1980, Edell continue de produire des oeuvres dans une veine semblable jusqu'à l'apogée constitué par la série de monotypes grand format *Point Pleasant Park*. Le bucolique parc maritime Point Pleasant, de Halifax, se transforme dans ces oeuvres en un paysage sombre, voire cauchemardesque, peuplé d'un drôle de mélange de personnages, dont beaucoup sont réalisés à l'aide de poupées de carton vendues dans le commerce[4]. Ces tableaux aux allures de fresques comportent aussi un personnage que Dianne O'Neill reconnaît, dans son article de catalogue pour l'exposition des oeuvres d'Edell qui s'est tenue à la Galerie d'art de la Nouvelle-Écosse en 1991, comme la première de ses « nonnes de l'art », sujet qui habite son oeuvre pendant une bonne partie des années 90. Il s'agit d'une femme aux cheveux rouges, portant des lunettes et une auréole, sobrement vêtue de gris et de noir et qui montre ses mains : elle a reçu les stigmates, des marques sympathiques qui imitent les blessures du Christ crucifié. Une sainte, donc, mais qui n'appartient ni au calendrier ancien ni au palmarès contemporain. C'est aussi un autoportrait, dans une certaine mesure, comme le sont tant de figures féminines dans l'oeuvre d'Edell.

Cependant les récits véhiculés par ses oeuvres ont peu à voir avec l'autobiographie ordinaire. Ses autoportraits sont plutôt des allusions à des qualités personnelles et universelles; elle inscrit des versions d'elle-même dans ses oeuvres, des avatars plutôt que des images, des représentations de certains aspects de sa personnalité.

Le tapis hooké *Art Nuns* (1989) marque un nouveau sommet dans le développement artistique chez Edell. Le tapis montre quatre

Pangnirtung Vessel #1 (1999), techniques mixtes sur papier, 112 x 77 cm

femmes dans une scène qui semble tout droit sortie d'une peinture de la Renaissance : des immeubles qui donnent sur une cour dallée se prolongeant au loin dans une perspective centrale classique. Les quatre femmes sont habillées en religieuses et chacune est nimbée d'une auréole de sainte ou de martyre. Les nonnes travaillent assidûment. L'une coud des vêtements, une autre se tient de face vers le spectateur, exposant son tablier maculé de peinture et tenant des pinceaux et ce qui ne peut qu'être un pot de peinture, tandis que la Marthe de l'histoire sans doute, donne à manger aux cochons dans la grange. Le dernier personnage, au centre de la composition, est agenouillé à l'avant-plan, appliqué à crocheter un tapis sur une petite table. Une bordure décorative entoure également *Art Nuns*, mais de trois côtés seulement.

Le quatrième côté, sur la droite pour le spectateur, est bordé d'une colonne surmontée de trois feuilles formant chapiteau. Cet élément architectural, qui nous ramène à un tapis de 1986 intitulé *Waiting (Attendre)*, crée l'impression d'une fenêtre dans cette oeuvre, impression plus puissante même que la figure de style traditionnelle du cadre.

Art Nuns tourne en dérision le culte de l'art du modernisme tardif, qui veut remplacer la religion par l'art comme source de spiritualité pour une époque laïque. Ces femmes-soeurs habitent un monde idyllique, à part, et se concentrent sur leur seul travail artistique. Edell commente ainsi subtilement le monde de l'art des années 80, une période où il semblait que la seule façon d'être artiste était d'être une sorte de saint ou de sainte. Le postmodernisme des années 1980 se posait comme savant, ascétique et trop souvent sans humour.

Hook (1997), techniques mixtes sur papier, 183 x 97 cm

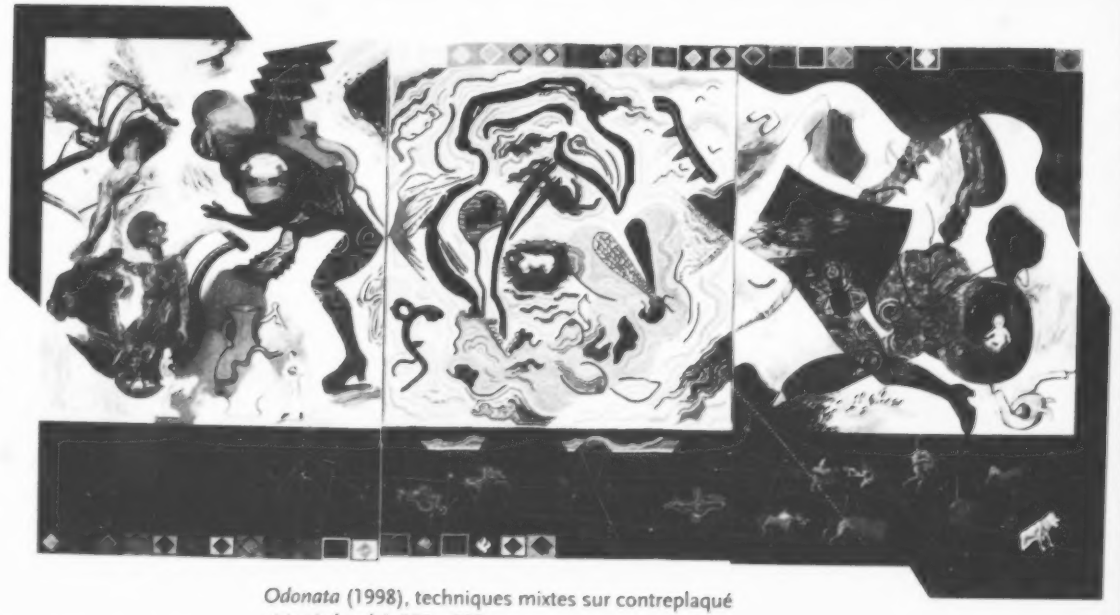
Screw II (1997), techniques mixtes sur papier, 178 x 97 cm

Radical en politique mais essentiellement étouffant, le climat artistique entre le milieu et la fin des années 80, au Canada et particulièrement à Halifax, se polarisait autour de débats sur les règles et le pouvoir. Les « Tu ne feras pas » sont autrement communs que les « Tu feras » et les *Art Nuns* d'Edell incarnent finement l'esprit de cette époque.

Si la scène semble idyllique dans Art Nuns, les oeuvres subséquentes de cette série démentissent ce calme. Ce tapis est l'un des derniers tapis d'Edell qui constituent une oeuvre en soi, puisque dans ses oeuvres depuis les années 90 jusqu'à ce jour, le tapis n'est que l'un des éléments de compositions plus grandes et plus complexes. Dans *Art Nuns Retreat (Retraite des nonnes de l'art)* (1991), *Art Nuns Working (Nonnes de l'art au travail)* (1991), *Art Nuns Hiding (Nonnes de l'art cachées)* (1992), *Art Nuns Reunion (Réunion des nonnes de l'art)* (1992) et *Art Nuns Excavating (Les nonnes de l'art creusent)* (1992) font éclater ce monde d'ordre et le calme, mettant au jour un puissant mélange de sexe, de danger, de mystère et de chaos sous la mince couche de civilité représentée dans les tapis précédents.

Ces oeuvres chevauchent plusieurs panneaux, également, marquant le début de la démarche en techniques mixtes de grand format qui caractérise les oeuvres plus récentes d'Edell. Alors que *Art Nuns* évoquait une sorte de monde et un jeu de références, les cinq oeuvres plus tardives puisent leurs images à plusieurs sources, dont

la poterie précolombienne, l'art et l'architecture d'Afrique, l'histoire de l'art occidental et les rêves et associations libres d'Edell à partir de ces sources et d'autres encore. *Art Nuns Retreat*, *Art Nuns Hiding* et *Art Nuns Reunion* sont des oeuvres en plusieurs panneaux où sont combinés le hookage, la peinture et la sculpture. Dans ces trois installations, les tapis sont relégués à leur emplacement traditionnel sur le plancher, et les peintures sont accrochées au mur. *Art Nuns Working* est un triptyque qui se passe de l'élément tapis, et *Art Nuns Excavating* – un triptyque également – est un dessin en techniques mixtes.



Odonata (1998), techniques mixtes sur contreplaqué et tapis hooké, 122 x 295 cm

La série connexe qui s'intitule *Sculpture Nuns* évolue dans les aspects les plus sombres de la série *Art Nuns*, montrant des personnages féminins à la mine sérieuse, qui peinent sous des coquillages et des poids démesurés. On ne saurait affirmer s'il s'agit d'éléments protecteurs ou, comme la pierre de Sisyphe, d'un châtiment. Les deux, peut-être. Le paysage dans lequel cheminent ces religieuses de la sculpture fait penser à la série *Point Pleasant Park* : sombre et vallonné, semé d'une vie animale inattendue. Les poupées de carton sont présentes encore une fois, de petits personnages jolis et colorés qui contrastent étonnamment avec les bonnes soeurs-sculpture musclées et monochromes. Ce sont des oeuvres peu réjouissantes, qui parfois s'allègent d'un trait d'humour ou de couleur.

L'intérêt d'Edell plus jeune pour le film d'animation et l'importance qu'elle a toujours continué d'accorder à l'estampe ont eu une influence durable dans ses oeuvres en techniques mixtes. L'utilisation des cellules multiples de l'animation, la réutilisation des fonds par-dessus lesquels se déroule l'action ainsi que la répétition demeurent des facteurs qui jouent dans ses oeuvres après 1980. De plus, ses séries d'estampes (telles que les oeuvres de *Pangnirtung*), reçoivent une nouvelle vie dans des oeuvres plus tardives, lorsque les plaques de bois sont dépecées et intégrées à ses grands panneaux. Les éléments taillés qu'elle utilise dans ses peintures procèdent également de ces gravures sur bois.

Les gravures sur bois, les monotypes et les dessins sont au centre du travail artistique d'Edell dans les années 90. Ses dessins grand

Spiracle II (1998), tapis hooké, 175.5 x 124.5 cm, collection : Galerie d'art de l'Université Mount St. Vincent

format *Screw (vis)* et *Nut (boulon)*, sa série de dessins *Assyrian Vessel (Vaisseau assyrien)* et les oeuvres de la série *Bricabra* sont plus imagés que colorés, et le crochetage de tapis est mis en périphérie – les tapis hookés comme oeuvre autonome sont très rares après la série *Art Nuns* de 1989. Cependant, les ambitions conceptuelles et techniques de cette série continuent à se manifester dans ses oeuvres de la fin des années 90, pour culminer dans les oeuvres les plus récentes de l'exposition, créées entre 2001 et 2004[5]. Dans cette démarche plus actuelle, les récits sont moins cinétiques et c'est la sensibilité que dégage l'ensemble qui prend le pas sur la lecture de gauche à droite de ses oeuvres plus anciennes. L'imagerie est également plus dense dans les nouvelles oeuvres; tout y flotte, la scène comme suspendue dans un fluide plutôt que régie par la gravitation.

Dans *Hunter (Chasseur)* (2002) et *Odonata* (1998), les divers courants dans les oeuvres d'Edell semblent confluer – les tapis sont intimement intégrés aux oeuvres où ils figurent tandis que la peinture et la sculpture coulent sans heurt dans la surface texturée des tapis. Les mondes qu'Edell crée avec tant d'application sont pleinement conceptualisés ici : elle ne nous convie plus à une vue de sa fenêtre, ce sont les oeuvres qui nous aspirent, nous absorbent dans leur espace, nous invitent à rêver en même temps que l'artiste.

Le quart de siècle de travail que représente cette exposition forme un monde intégré qui possède sa logique et sa croissance propres, des rythmes et saisons bien à lui. La réalisation d'Edell est remarquable pour sa cohérence, pour l'engagement de l'artiste envers cette histoire

qu'elle a ailleurs appelé son « conte absurde permanent »[6]. Le postmodernisme d'Edell est à propos, son exubérance et son humour sont bien de notre temps et ses coins sombres tout aussi vrais et bons. Son oeuvre ne s'arrête pas aux dichotomies. Elle commente notre monde, sa richesse, sa diversité et oui, son absurdité, au sortir d'un modernisme qui s'ouvre sur ce qui viendra abolir les anciennes vérités.

Ray Cronin, Halifax, 2004

Endnotes

1 Pour les renseignements sur l'histoire des tapis hookés, je suis redevable au conservateur du Musée de la Nouvelle-Écosse, Scott Robson, dont l'excellent essai « Tradition and Transformation: Old-fashioned mat-hooking in Nova Scotia, Canada », publié dans le catalogue de l'exposition *Layers of Meaning: The Rag Rug – A Contemporary Approach*, qu'avait organisée le Mid-Northumberland Arts Group et qui a tourné en Angleterre en 1997-1998. Nancy Edell était l'une des deux artistes canadiennes qui en faisait partie. L'article de l'historienne de l'art britannique Stephanie Brown, dans la même publication, rend clairement compte du fait que malgré l'existence, en Angleterre et en Scandinavie, d'une histoire connexe de carpettes faites de chutes de tissus, les tapis au crochet illustrés sont une invention nord-américaine.

2 En ce qui concerne l'entoilage, Edell explique : « Je me suis d'abord servie de jute mais je suis ensuite passée à un tissu de lin très dispendieux, destiné expressément à cet usage. Cette toile est beaucoup plus solide que la jute, qui était toujours la première partie à se désintégrer à mesure qu'on se servait des tapis. » (tiré d'un courriel adressé au conservateur

3 Dans son ouvrage historique *Women, Art, and Society* (Thames and Hudson, 1990), Whitney Chadwick se penche sur ce tournant, bien qu'elle fasse inexplicablement omission de Joyce Wieland dans le déroulement.

4 Dans les oeuvres plus tardives sur contreplaqué, les « poupées » sont en réalité des représentations peintes plutôt que du papier collé. Edell explique : « Quand j'ai commencé à les utiliser sur le contreplaqué, j'ai découvert qu'il valait mieux copier les versions originales en carton sur le contreplaqué, d'y appliquer gesso et peinture pour leur donner l'apparence des vraies. Plus difficile mais ça donne un effet plus réussi que simplement les coller. »

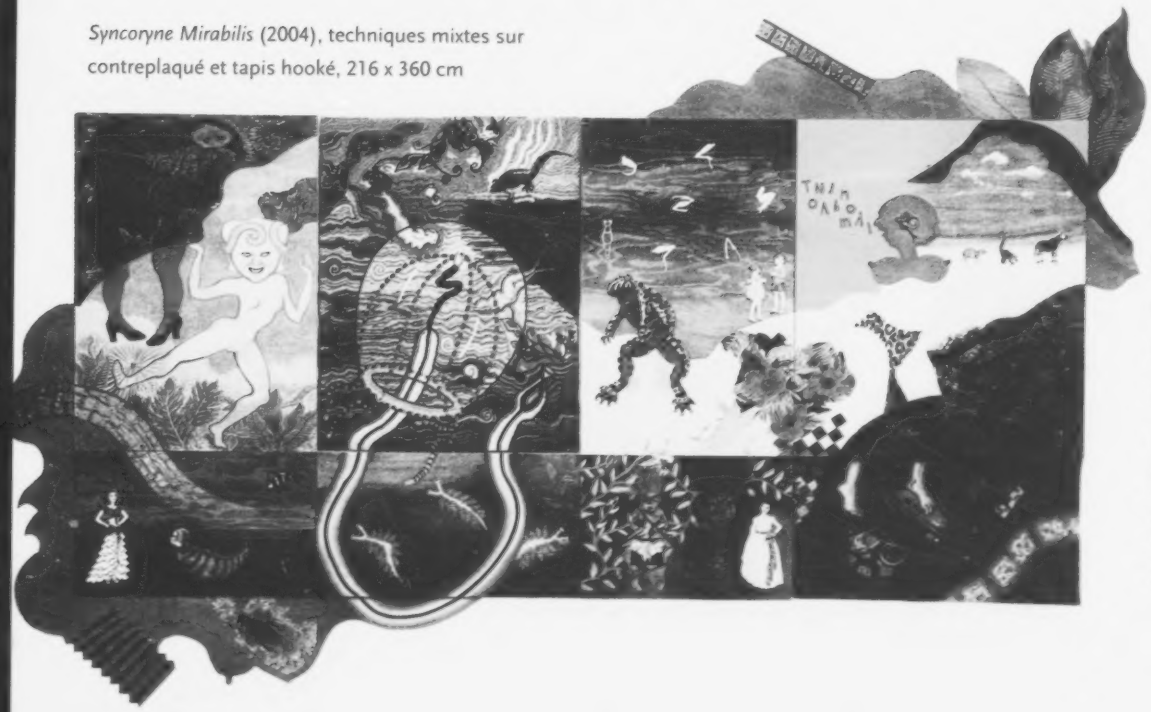
5 L'article de Jan Allen ailleurs dans cette publication donne plus de détails sur les oeuvres de cette période.

6 Dans *Layers of Meaning: The Rag Rug – A Contemporary Approach*, page 27.

TROUBLES D'INCARNATION: Le féminisme transgressif dans l'oeuvre de NANCY EDELL

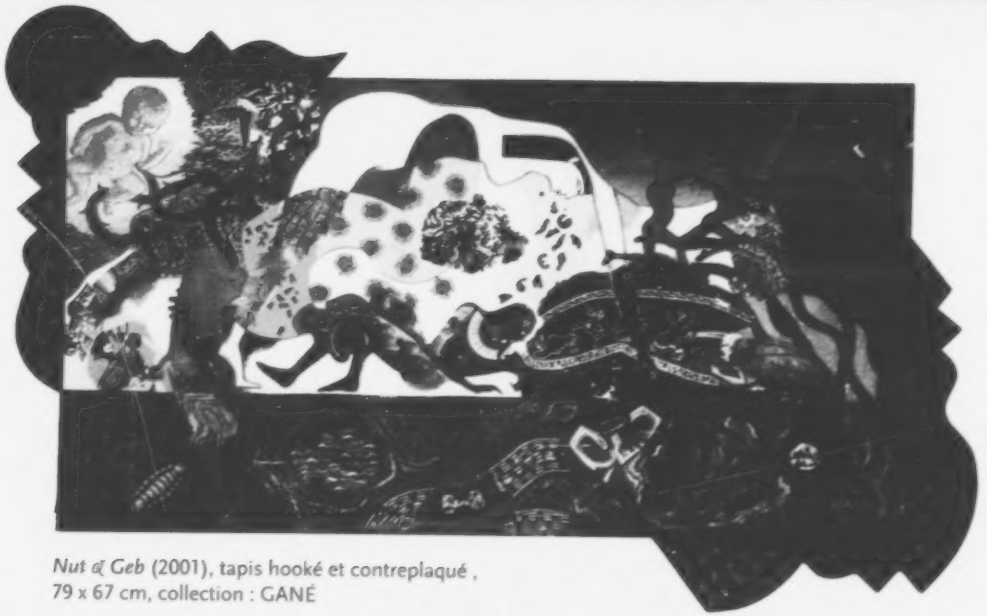
JAN ALLEN

Syncoryne Mirabilis (2004), techniques mixtes sur contreplaqué et tapis hooké, 216 x 360 cm



LES LETTRES QUI SURGISSENT d'une bouche d'une figure hydroïde et qui s'éparpillent, dans *Syncoryne Mirabilis*, une oeuvre créée par Nancy Edell en 2004, forment un anagramme confus du mot « abomination. » Malgré son attitude quelque peu gênée envers l'emploi d'un mot si fort, il n'y a rien d'étonnant dans le choix. L'artiste a, depuis longtemps, choisi des pratiques dans lesquelles l'intensité énervante des panneaux de dévouement se conjugue avec un humour déplacé et des images délirantes de transformation monstrueuse.

Nancy Edell travaille avec une vision toute particulière, à la fois transgressive et d'un synthétisme finement aiguisé. Ce que le peintre américain Kerry James Marshall représente à l'expression des valeurs et des conditions sociales chez les Noirs, Edell représente, pour sa part, à l'expression de la psychologie féminine en ce qui concerne les problématiques de l'incarnation. Dans une série impressionante d'oeuvres importantes produites entre 2001 et 2004, nous observons la danse complexe d'images qui confrontent les faits mystérieux et intransigeants de la vie corporelle. Elle déploie un mélange de symboles naturels, techniques, et culturels qui évoquent des scénarios effrayants de la dégradation de l'environnement, les manipulations génétiques, et la persistence intarissable des êtres. Dans le regard que je jette sur son oeuvre ici, je voudrais tenir compte des



Nut & Geb (2001), tapis hooké et contreplaqué , 79 x 67 cm, collection : GANÉ

prédilections d'Edell, qui nous offre une exploration osée de la politique du sexe, à partir des séries Home Entertainment (les loisirs du foyer) et Boudoir, produites au début de sa carrière, jusqu'aux années 1980, jusqu'aux oeuvres Art Nuns (bonnes soeurs artistiques) et Paper Doll (poupées en papier), et je prolonge encore cette perspective en faisant une lecture des productions plus récentes de l'artiste. [1]

Kerstin Shands, critique et chercheure dans le domaine de beaux-arts, décrit la condition des féminismes de la fin du 20e siècle comme étant pris dans un mode hypertransgressif marqué par un mouvement compulsif qui fait fi à l'histoire du confinement vécue par des femmes dans le passé, quand elles se voyaient renfermées au foyer et limitées aux sphères domestiques et privées. [2] Dans une réaction que Shands caractérise comme ayant le malheur d'être « mâle », le féminisme transgressif s'oriente vers le déplacement et vers la fragmentation, préférant un déracinement dans des espaces infinis (bien que ce déracinement semble être lui-même imposé) à l'espace domestique qui a été préconisé par des forces sociales. L'imagerie de Nancy Edell suit en parallèle cette trajectoire de préoccupations féministes pendant les trois dernières décennies du 20e siècle. Elle passe d'une interrogation du confinement à une préoccupation avec le déplacement et le dépassement de limites. La définition de féminisme que propose Shand fait le va-et-vient entre des impulsions claustrophobes et océaniques, et nous permet de faire une lecture sociale fertile de l'oeuvre d'Edell. Les images de la confrontation sont animées par le mouvement et par les glissements qui soulignent les tendances de l'artiste à jouer avec le construit : l'art d'Edell évoque l'univers rebel d'artifice et de conscience qui coule à flots, tel un monologue intérieur.

Une des oeuvres qu'a faite Edell, *Fragile Structures: The Dream, The Place, The Emergency [Structures fragiles : le rêve, le lieu, l'urgence]*, une pièce crochetée qui date de 1988, vers le début de sa carrière, nous offre des conceptions-clé de sa pratique artistique. Le titre de cette pièce, relativement petite et précoce, capte avec précision et concision quelques-uns des mécanismes et certains contenus thématiques de son oeuvre.

Fragile Structures – The Dream, The Place, The Emergency (1988), 3 tapis hookés, 66 x 77 cm chacun, collection : Banque d'oeuvres d'art de la Nouvelle-Écosse

Le rêve

Depuis une décennie, nous observons dans l'imagerie de Nancy Edell une évolution. Au début, l'oeuvre dépeint un paysage imaginaire basé sur les rêves, comme l'on voit dans *Fragile Structures*; plus tard, elle s'oriente vers une technique d'association libre selon laquelle elle laisse surgir librement des images et qui lui permet de mettre tous les composants de l'oeuvre en réciprocité. Cette impression que toute chose joue sur toutes les autres se met d'ailleurs en parallèle avec la simultanéité des narratives. Ainsi, l'approche et le cheminement d'Edell imitent le mouvement du subconscient. Edell tisse ensemble des dieux égyptiens, de la céramique mexicaine, des insectes, des mammifères, et des créatures intertidales; elle mélange des tissus imprimés de commerce, de la quincaillerie domestique, de l'équipement médical, et des formes de poupées à découper. Tout comme dans l'univers de rêve, chaque image que l'on retrouve dans l'oeuvre d'Edell représente une catégorie d'objets ou de sentiments; les oeuvres interprètent des scénarios et se donnent à des jeux de transmutation. L'espace libre du rêve offre aussi une estrade pour des jeux de mots visuels, pour des rimes farfelues ou pour un littéralisme effronté. Par exemple, bien que le personnage masculin isolé et à demi-submergé dans *Hunter [Chasseur]* (2002) ressemble au président étatsunien, George W. Bush, Edell m'assure que cette figure tire plutôt ses origines dans un mannequin du catalogue Sears, ce qui invite le public à réfléchir sur le le pathos attirant de la rigidité et du vide dans l'expression de cet homme. L'image de l'écrou hexagonal qui revient à plusieurs reprises

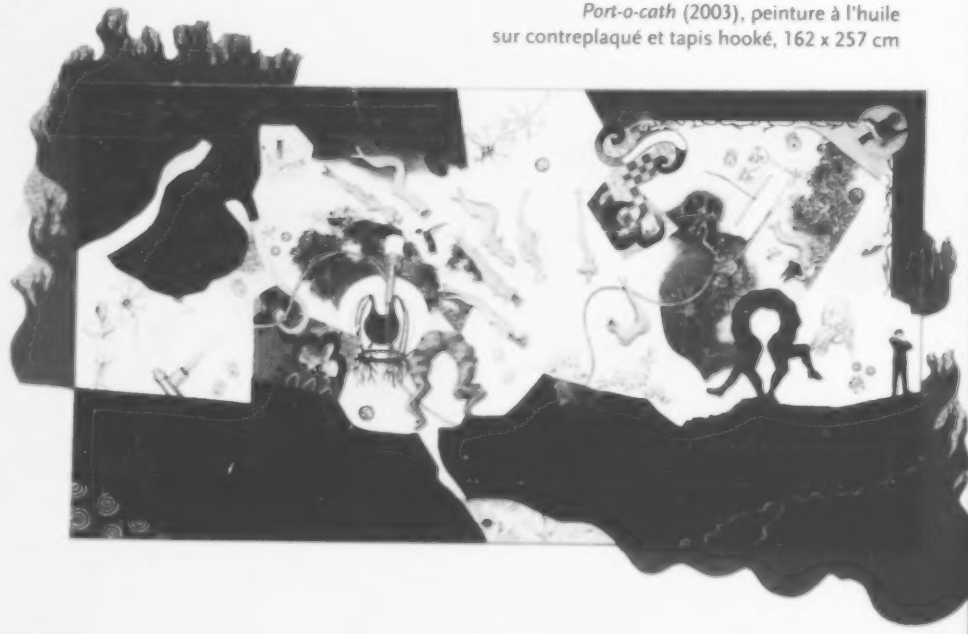
Macrophages (2001), tapis hooké et contreplaqué, 68 x 67 cm, collection : GANÉ

dans les oeuvres récentes est un jeu de mot obscur mais agréable sur le nom d'une déesse égyptienne, Nut, aussi bien que le nom commun d'un écrou et le un mot familier pour désigner un fou. L'écrou seul, sans son boulon, suggère la possibilité que quelqu'un va se désintégrer et fonctionne d'une manière pince-sans-rire pour démontrer l'angoisse et la perte de contrôle. Le spectacle de la déesse à arc qui, dans *Nut and Jeb* (2001) vomit un jet de lettres inventées, implique que quelque chose ne va pas bien. Mais les dieux ont toujours été difficiles à comprendre, n'est-ce pas?

Comme mode de production, le crochetage fait ressortir à la fois la représentation d'éléments décoratifs du quotidien et la célébration de fêtes memorables. Le travail assidu dans la production, pendant laquelle la matérialité des parties crochetées s'élabore comme s'il s'agissait des labeurs acharnés des vers de terres, transmet le sens d'une fabrication diligente, lente et patiente d'une image. Nous sommes alors confrontés au paradox d'une interprétation statique, et même hiératique du mouvement et du déséquilibre. Dans *Walrus Woman [Femme - morse]*(2002) et de *Port-o-cath* (2003), les sections plus longues de crochetage, qui ressemblent à des prés verdoyants, compliquent encore nos perceptions, en rajoutant des touches habiles de comique et de littéralisme à l'image.

Les scènes dramatiques des oeuvres récentes d'Edell sont non seulement peu probables, elles sont tout à fait impossibles. Elles existent seulement au niveau de la réalité psychique. Les fusions oniriques d'éléments, les sauts dans le temps ou dans l'espace, tout cela évoque des états d'âme chargés de moments forts où les aperçus de perception et de mémoire nous frappent comme des éclairs. L'état de rêverie se déclare encore plus dans l'échelle relativement peu rationnelle des composants : les formes cellulaires aggrandies, les insectes plus grandes que nature. Les transformations surréalistes se mêlent avec

Port-o-cath (2003), peinture à l'huile sur contreplaqué et tapis hooké, 162 x 257 cm

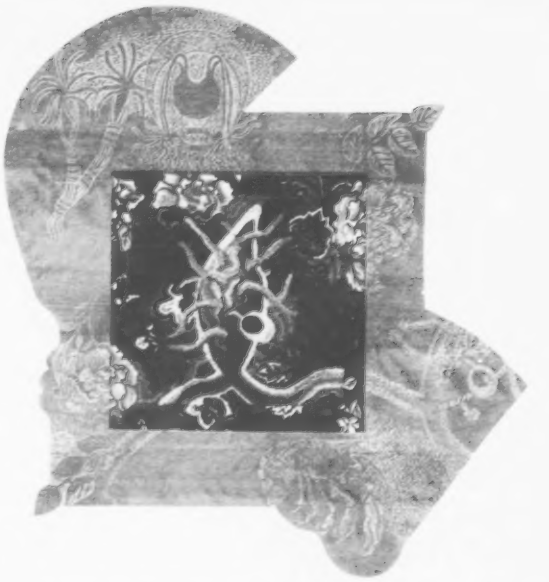


des impulsions d'art naïf ou folklorique d'associations décoratives; ces mélanges chevauchent et brouillent les catégories et finissent par subvertir la l'appréhension stable et securitaire des contenus qui aurait pu se faire selon une tradition définie. Le cumul hypertransgressif d'images tirées d'ensembles interprétatifs incompatibles convoque le public spectateur dans les rêveries sur la fabrication de l'oeuvre. Ensuite, l'humour s'ajoute au mélange, comme un accélerant pour activer les flammes. Les intentions d'Edell s'offrent et sont déjouées; le flux de probabilité dans l'oeuvre est augmenté et l'espace chargé des références de l'oeuvre est élargi.

Le Lieu

Dans *Fragile Structures*, le panneau central dépeint une montagne d'après un tableau du 14e siècle du peintre italien Giotto. Une route serpente en amont vers une forteresse au sommet duquel est placé une échelle précaire. Le lieu est un décor classique de rêve, lieu d'angoisses; il n'y a ni accès ni issue facile. Souvent, les espaces de l'oeuvre précoce d'Edell sont enfermés, comme le sont ceux de *Fragile Structures*, renfermés dans des barrières hautement décorées. Par contre, ses oeuvres plus récentes, en format horizontal, emploie un motif de paysage ouvert, avec un ciel visible au-dessus de l'horizon, et, en-dessous, ce qui rassemble à une prédelle.[3]

Avec l'érosion des limites dans son oeuvre à la fin des années 1990s, le cadre clos évolue pour s'étendre vers des ailes externes mais communicantes. L'artiste nous présente des formes qui font penser à des flammes, dans *Port-o-cath (2003)* ou à des clôtures treillisées dans *Nut and Jeb*. Dans certaines de ses oeuvres plus récentes, nous nous retrouvons devant des formes en casse-tête. Dans le refus hypertransgressif des huis clos, l'espace physique et l'espace de représentation sont perçus comme étant muables. Des rayons de lumière et des formes découpées et collées créent des zones d'action séparées mais interpénétrantes. Ici, de multiples registres spatiaux et des narrations continues (c.a.d. qui ont lieu simultanément) sont fusionnés. L'action qui s'y déroule semble couler sur une la surface d'une grande scène peu profonde. Dans *Port-o-cath*, le registre en bas est défini par la gloire synthétique de tapis intérieur-extérieur. Il est fracturé est confus; il symbolise l'érosion des distinctions entre le conscient et le subconscient, entre l'onirique et le fantastique. Mais, déjà, nous soupçonnons bien que la vraie géographie à laquelle on a affaire, c'est le corps. Ces paysages représentent l'expérience du soi, du soi comme identité sociale et psychologique du féminin, qui est inévitablement incorporé et corporel.



Gemmaria Gemmosa Medusoid (2003), tapis hooké et contreplaqué avec ligne gravée, 92 x 75 cm, collection : Galerie d'art de l'Université Dalhousie

Hunter (2002), peinture à l'huile sur contreplaqué et tapis hooké, 151 x 255 cm

Si l'orientation du topos de l'artiste est toujours gravitationnelle, le déplacement environnemental qu'elle évoque est semblable à celui décrit par le personnage prétentieux Rani Vishnu, dans le roman ludique et étrange de Darren O'Donnell, *Your Secrets Sleep with Me [Tes secrets couchent avec moi]*:

« J'envisage des communautés flottantes, » disait-elle, « sans fond, sans point de repère permanent, et, avec un univers qui s'élargit constamment, ce serait impossible de rencontrer tes amis. Rien ne serait jamais au même endroit. Même pas au même endroit. Il faudrait être ami avec celui qui est là, peu importe combien de temps il restera. Et pareil avec les ennemis ! »[4]

Les univers d'Edell proposent de telles alliances et de telles confrontations imprévisibles. La phase hypertransgressive de son oeuvre souligne la confluence des lieux construits et des lieux géographiques avec l'espace psychologique et bio-corporel.

Nous pouvons observer, dans les oeuvres créées au début de la carrière d'Edell, des limites qui renferment et qui s'ouvrent vers l'extérieur, tels des murs. De la même façon, dans ses oeuvres plus récentes, ces projections sont agrandies et semblent grossir de concert avec une fusion délicate d'images qui traversent les registres. Des pièces plus petites, (par exemple *Macrophages* (2001) ou *Nut with Neutrophils* (2001), utilisent des panneaux presque carrés insérés à l'intérieur avec des formes larges, façonnées comme des espaces plainaires autour d'une image centrale puissante. Un bandeau de tissu commercial avec des imprimés qui est visible autour du panneau central crocheté est l'interstice qui relie le tout aux motifs qui sont extrapolés envers des champs connexes. Cet mélange nuancé de registres est accompagné d'une présentation en bouleau contre-plaqué, finement gravée et finie à la toupie, ainsi que d'une douce gradation des couleurs et des tons dans les endroits crochetés. Dans le couple *Gemmaria Gemmosa*, *Medusoid* et *Hydroid* (deux oeuvres faites en 2003), la coloration riche et luxueuse

des morceaux externes est restreinte, au coeur de l'image, pour mieux mettre en valeur les couleurs flambantes. Chaque panneau contient une version des deux représentations de la vie marine.

Dans le travail plus récent, nous avons l'impression que diverses méthodes se heurtent les unes contre les autres. Il y a la densité imprégnée par le temps dans les panneaux crochetés, ainsi que des panneaux en contre-plaqués qui sont façonnés, sculptés et peints et sur lesquels est posée, parfois, une surface appliquée. Nous nous croyons confrontés à des sauts de registres spatiaux dans un univers de rêverie. Les sphères se pénètrent, en reliant des petits bouts qui flottent librement autour de l'oeuvre. Nous avons le sens d'un monde vaste et arbitraire qui est composé de petits morceux. L'orchestration complexe de ces éléments convoque la beauté, mais l'artiste aborde sa démarche avec une attitude qui a un côté farfelu, un mélange d'humour, d'énervement, de colère, et de perplexité.

L'urgence

Depuis 2001, les oeuvres d'Edell décrivent l'espace de volonté, d'une volonté confrontée à l'obstacle des lacunes dans la logique de cause et effet. Suite à cet échec logique, le lieu est confondu avec les événements, et un sens d'urgence survient. L'urgence prévaut dans des scénarios de transformations néfastes, pénibles, et qui déplacent les contenus, et également dans les confrontations et les fuites. Dans *Hunter*, tout comme dans *Walrus Woman*, il y a des personnages agressés, des femmes harcelées qui se protègent avec des carapaces. Dans *Port-o-cath*, des formes avec des mamelons attaquent en piqué et foncent dans un paysage bizarre remplis de microbes. Des formes minuscules de vie marine suggèrent de complexes appareils ou d'organes humaines, et amplifient l'impression d'univers autres.

Un des indicateurs primordiaux de l'urgence est la présence des personnages en fuite. Ces personnages interviennent dans les représentations d'Edell à partir de sa série de poupées à découper qui date des années 1990. Cette impulsion de mouvement, pour reprendre la formulation de Kerstin Shand, est à la fois acte d'évasion et d'aspiration. Le romancier Darren O'Donnell, encore une fois, nous explique la motivation de l'artiste lorsqu'il postule l'impulsion globale de vouloir s'envoler, de fuire, comme étant une condition de la vie contemporaine :

> Dans un sens ou dans un autre, des fugitives existent partout, et la fuite est dans l'ordre des choses; elle est devenue un passe-temps universel, une manière typique de passer toute une vie.
>
> Si vous prêtez votre attention au coeur ou au centre de la poitrine, vous rassenterez surement chez vous une fuite, une volonté de vous évader de quelque chose...[5]

Dans l'oeuvre d'Edell, la nature et le degré de désastre varie. Chaque scène, chaque tableau, chaque pièce a son propre ton. La corrosion et la fructification sont prises dans une lutte constante, ou dans une transmogrification comme celle des insectes, et les carapaces et les cuirasses externes ne suffisent plus. Par exemple, les larves humaines ont des jambes qui gigotent et qui sautillent aux deux bouts d'un torse en arc qui rassemble à un ver de terre. Cette forme primitive dans la

psycho-cosmologie de l'art d'Edell est emblématique de son regard féministe hypertransgressif sur le confinement et sur le mouvement compulsif. Descendant d'un chaudron à deux têtes et d'un chien à deux têtes, images que nous avons vues dans ses oeuvres précédantes, la larve humaine (présentée à son point le plus vulnerable dans *Hunter*) est la définition même d'un état d'urgence, insupportable bien que peut-être transitoire. Par contre, il est possible que ces êtres soient tout simplement suffisants et narcissiques.

Les corps sont parfois des lieux dangéreux. La pièce *Macrophages* présente des visualisations des traitements contre le cancer, dans lesquels les mécanismes internes des défenses corporelles sont rassemblées et mobilisées pour répondre à l'appel aux armes au-dessous du niveau des cellules. Dans *Port-o-cath*, les petits personnages qui pourraient prêter de l'aide, l'infirmière et le policier, sont en effet impuissants; ces gardiens inefficaces sont positionnés des deux côtés du tableau.

L'appareil mécanique qui serpente à travers l'image est un instrument médical qui donne à l'oeuvre son titre; c'est un outil pour intervenir sur le théâtre des bio-batailles.

Les luttes anarchiques font place à un enlacement transformatif plus lyrique dans les oeuvres de 2003. Les objets merveilleusement beaux dans le couple *Gemmaria Gemmosa*, qui semblent hésiter entre les domaines végétal et animal, sont tirés de documents scientifiques, en particulier celui de William Crowder, *Seashore Life Between the Tides [La vie du bord de la mer entre les marées]* [6] Ici, l'urgence existe toujours, mais les glissements entre les catégories et les espèces affirment la puissance d'une vie en émergence.

Malgré l'ambiance de cataclysme présente dans les oeuvres récentes de Nancy Edell, la curiosité, l'émerveillement, et une qualité énergique et quelque peu féroce de questionnement se répandent partout. Un trajectoire de signification cohérente émerge de sa représentation, d'une qualité dramatique éblouissante, des conditions d'un corps troublé. Dans sa fructification radicale et son assimilation des références biologiques et culturelles, le processus contagieux d'interrogation qu'entreprend Edell fait fi du confinement pour voguer sur les marées des actes et des démarches de la vie, qui sont toujours imprégnés d'instabilité.

Footnotes

1 Pour une discussion des séries Art Nuns et Paper Dolls, voir Jan Allen, *The Female Imaginary*; Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1994, pp 17-19.

2 Kerstin W. Shands, *Embracing Space: Spatial Metaphors in Feminist Discourse*; Westport, CT, Greenwood Press, 1999, pp 9-13.

3 Comme le signale Susan Gibson Garvey, conservatrice, cette zone au soussol représente la présence menaçante des éléments psychiques et corporels supprimés. Susan Gibson Garvey, "All the dances, sacred and profane," *Nancy Edell: Bricâbra*; Halifax: Dalhousie University Art Gallery, 1998, p.9.

4 Dans ce livre, Rani, un réfugié américain âgé de 8 ans, rêve d'un projet de science à l'école. Toronto: Coach House Books, 2004, p. 21.

5 Ibid, p. 59.

6 New York: Dover, 1931.

Liste des oeuvres

Sauf mention contraire, les oeuvres font partie de la collection de l'artiste.

1 *Sanserveria Dance* (1981), pastel à l'huile, 66 x 51 cm

2 *Boudoir Deathbed* (1984), tapis hooké, 69 x 94 cm

3 *Home Entertainment* (1984), tapis hooké, 61.5 x 79, collection : Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada

4 *Home Entertainment – Blue Jockey Shorts* (1985), monotype/dessin, 50 x 66

5 *Home Entertainment – Leopard Skin and Alsatian* (1985), monotype/dessin, 50 x 66

6 *Boudoir Egyptian* (1982), lithographie, 43 x 47

7 *Boudoir Egyptian* (1982), tapis hooké, 65 x 82

8 *Boudoir Lemur* (1983), tapis hooké, 69.5 x 126, collection : Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada

9 *Fragile Structures – The Dream, The Place, The Emergency* (1988), 3 tapis hookés, 66 x 77 cm chacun, collection : Banque d'oeuvres d'art de la Nouvelle-Écosse

10 *Royal Family in Point Pleasant Park* (1988), monotype/dessin, 76 x 214 cm

11 *Meeting in Point Pleasant Park* (1989), monotype/dessin, 76 x 214 cm

12 *Evening in Point Pleasant Park* (1989), monotype/dessin, 76 x 214 cm

13 *Dead Madonnas* (1988), tapis hooké, 73 x 104.5 cm, collection : Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada

14 *Waiting* (1986), tapis hooké, 93 x 10 cm, collection : Galerie d'art de la Nouvelle-Écosse

15 *Leaving the Prairies* (1981), tapis hooké, 83 x 62 cm, collection : Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada

16 *Blomidon Bird Dance* (1981), lithographie, 60 x 55 cm

17 *Blomidon Brides – Train and Carry Bags* (1981), pastel à l'huile, 76 x 112 cm

18 *Assyrian Visit II – Doctor and Girl* (1987), lithographie, 50 x 66 cm

19 *Assyrian Bloodline* (1987), monotype/dessin, 56 x 152 cm

20 *Assyrian Visitation with Dream Doorknob Insert* (1987), tapis hooké avec cadre et jouet pour chat, 98 x 125 cm

21 *Assyrian Vessel Drawing #1* (1996), peinture à l'huile sur gesso sur lithographie, 50 x 66 cm

22 *Assyrian Vessel Drawing #2* (1996), peinture à l'huile sur gesso sur lithographie, 50 x 66 cm

23 *Assyrian Vessel Drawing #3* (1996), peinture à l'huile sur gesso sur lithographie, 50 x 66 cm

24 *Assyrian Vessel Drawing #4* (1996), peinture à l'huile sur gesso sur lithographie, 50 x 66 cm

25 *Assyrian Vessel Drawing #5* (1996), peinture à l'huile sur gesso sur lithographie, 50 x 66 cm

26 *Assyrian Vessel Drawing #6* (1996), peinture à l'huile sur gesso sur lithographie, 50 x 66 cm

27 *Assyrian Vessel Drawing #7* (1996), peinture à l'huile sur gesso sur lithographie, 50 x 66 cm

28 *Assyrian Vessel Drawing #8* (1996), peinture à l'huile sur gesso sur lithographie, 50 x 66 cm

29 *Assyrian Vessel Drawing #9* (1996), peinture à l'huile sur gesso sur lithographie, 50 x 66 cm

30 *Art Nun and Paper Doll I* (1994), techniques mixtes sur papier, 50 x 66 cm

31 *Art Nun and Paper Doll II* (1994), techniques mixtes sur papier, 50 x 66 cm

32 *Art Nuns* (1989), tapis hooké, 86 x 126 cm, collection : Banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada

33 *Art Nuns Hiding* (1991), peinture à l'huile, tapis hooké, 178 x 122 cm (peinture), 81 x 122 cm (tapis), collection : Banque d'oeuvres d'art de la Nouvelle-Écosse

34 *Art Nuns Reunion* (1992), peinture à l'huile sur acrylique sur contreplaqué et tapis hooké, 178 x 122 cm(peinture), 75 x 119 cm (tapis)

35 *Sculpture Nuns* (1995), fusain sur papier, 76 x 106

36 *Sculpture Nuns III* (1996), monotype peint avec colle chine, 76 x 106 cm

37 *Sculpture Nuns IV* (1996), monotype peint avec colle chine, 76 x 106 cm

38 *Sculpture Nuns VI* (1996), monotype peint avec colle chine, 76 x 106 cm

39 *Sculpture Nuns VII* (1996), monotype peint avec colle chine, 76 x 106 cm

40 *Sculpture Nuns I* (1995), monotype peint avec colle chine, 76 x 212 cm

41 *Sculpture Nuns II* (1995), monotype peint avec colle chine, 76 x 212 cm

42 *Sculpture Nuns III* (1995), monotype peint avec colle chine, 76 x 212 cm

43 *Art Nun's Retreat* (1991), peinture à l'huile sur acrylique sur contreplaqué av. sculpture et tapis hooké, 198 x 335 x 70 cm, collection : GANÉ

44 *Sculpture Nun and Two-headed Dog* (1997), peinture à l'huile sur contreplaqué et tapis hooké, 97 x 288 cm, collection : Galerie d'art de Terre-Neuve et Labrador

45 *Arts Nuns Excavating* (1992), techniques mixtes sur papier, 65 x 90 cm, collection : Banque d'oeuvres d'art de la Nouvelle-Écosse

46 *Pangnirtung Vessel #1* (1999), techniques mixtes sur papier, 112 x 77 cm

47 *Pangnirtung Vessel #2* (1999), techniques mixtes sur papier, 112 x 77 cm

48 *Pangnirtung Vessel #3* (1999), techniques mixtes sur papier, 112 x 77 cm

49 *Pangnirtung Vessel #4* (1999), techniques mixtes sur papier, 112 x 77 cm

50 *Pangnirtung Vessel #5* (1999), techniques mixtes sur papier, 112 x 77 cm

51 *Pangnirtung Vessel #6* (1999), techniques mixtes sur papier, 112 x 77 cm

52 *Pangnirtung I* (2001), gravure sur bois, 61 x 81 cm

53 *Pangnirtung II* (2001), gravure sur bois, 61 x 81 cm

54 *Bricabara I* (1997), techniques mixtes sur papier, 76 x 106 cm

55 *Bricabara II* (1997), techniques mixtes sur papier, 76 x 106 cm

56 *Bricabara III* (1997), techniques mixtes sur papier, 76 x 106 cm

57 Bricabara IV (1997), techniques mixtes sur papier, 76 x 106 cm

58 *Peter and Nancy as the Two-headed Dog* (1993), tapis hooké, 66 x 96 cm, collection : Galerie d'art de l'Université Dalhousie

59 *Bricabra* (1997), techniques mixtes sur contreplaqué et tapis hooké, 122 x 295 cm

60 *Hook* (1997), techniques mixtes sur papier, 183 x 97 cm

61 *Nut* (1997), techniques mixtes sur papier, 183 x 97 cm

62 *Wingnut* (1997), techniques mixtes sur papier, 183 x 97 cm

63 *Screw I* (1997), techniques mixtes sur papier, 183 x 97 cm

64 *Screw II* (1997), techniques mixtes sur papier, 178 x 97 cm

65 *Screw III* (1997), techniques mixtes sur papier, 183 x 97 cm

66 *Two-headed Pot* (2001), tapis hooké et contreplaqué, 64 x 62 cm, collection: GANÉ

67 *Macrophages* (2001), tapis hooké et contreplaqué, 68 x 57 cm, collection : GANÉ

68 *Nut with Neutrophils* (2001), tapis hooké et contreplaqué, 74 x 72 cm, collection : GANÉ

69 *Nut & Geb* (2001), tapis hooké et contreplaqué , 79 x 67, collection : GANÉ

70 *Walrus Woman* (2002), peinture à l'huile sur contreplaqué, 155 x 258 cm

71 *Hunter* (2002), peinture à l'huile sur contreplaqué et tapis hooké, 151 x 255 cm

72 *Nut & Jeb* (2003), peinture à l'huile sur contreplaqué et tapis hooké, 158 x 247 cm

73 *Port-o-cath* (2003), peinture à l'huile sur contreplaqué et tapis hooké, 162 x 257 cm

74 *Odonata* (1998), techniques mixtes sur contreplaqué, tapis hooké et 122 x 295 cm

75 *Spiracle II* (1998), tapis hooké, 175.5 x 124.5 cm, collection : Galerie d'art de l'Université Mount St. Vincent

76 *Gemmaria Gemmosa Hydroid* (2003), tapis hooké et contreplaqué avec ligne gravée, 88 x 85 cm, collection : Galerie d'art de l'Université Dalhousie

77 *Gemmaria Gemmosa Medusoid* (2003), tapis hooké et contreplaqué avec ligne gravée, 92 x 75 cm, collection : Galerie d'art de l'Université Dalhousie

78 *Syncoryne Mirabilis* (2004), techniques mixtes sur contreplaqué et tapis hooké, 216 x 360 cm

Gemmaria Gemmosa Hydroid (2003),
tapis hooké et contreplaqué avec ligne gravée,
88 x 85 cm, collection : Galerie d'art de l'Université Dalhousie